

Tél. 01 44 78 33 87 - E-mail : vaccaro@univ-paris1.fr



Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

UFR 09

Master Histoire des sociétés occidentales contemporaines

Centre d'histoire sociale du XX^e siècle

Le Pop'Art à Paris
une histoire de la réception critique
des avant-gardes américaines entre 1959 et 1978
Volume II - Annexes

Mémoire de Master 2 Recherche

Présenté par Mlle Clémence Bigel

Sous la direction de Mme Julie Verlaine

Le Pop'Art à Paris
une histoire de la réception critique des avant-gardes
américaines entre 1959 et 1978
Volume II – Annexes

SOMMAIRE

Expositions

1. *Liste non-exhaustive des expositions majeures d'artistes américains en France entre 1936 et 1988*
2. *Liste du corpus complet des expositions sélectionnées*

Scénographie

Tableaux exposés

Presse

Expositions

1. Liste non-exhaustive des expositions majeures d'artistes américains en France entre 1936 et 1988

Les expositions en gras sont les expositions majeures d'art américain ou les expositions sélectionnées pour la présente étude

Année	Lieu et titre de l'exposition
1936	« The Ten », Galerie Bonaparte, Paris.
1938	« Trois siècles d'art aux Etats-Unis », Musée du Jeu de Paume, Paris.
1947	« Le surréalisme en 1947 : exposition internationale du surréalisme », Galerie Maeght, Paris.
1951	« Véhémences confrontées », Galerie Nina Dausset par Michel Tapié, Paris.
1952	« Jackson Pollock 1948 – 1951 », Studio Paul Facchetti, Paris. « Regards sur la peinture américaine », Galerie de France, Paris.
1953	« 12 peintres et sculpteurs américains contemporains », MNAM, Paris.
1955	« Cinquante ans d'art aux Etats-Unis », MNAM, Paris.
1956	« 41 aquarellistes américains d'aujourd'hui », Musée municipal, Laon.
1958	« Collection Solomon R. Guggenheim Museum New York », Musée des Arts décoratifs, Paris. « Le dessin dans l'art magique », Galerie Rive Droite, Paris.
1959	« Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine », MNAM, Paris. « Première manifestation biennale et internationale des jeunes artistes », MaM, Paris. « Jasper Johns », Galerie Rive Droite, Paris. « Exposition internationale du surréalisme 1959 – 1960 », Galerie Daniel Cordier, Paris.
1960	Exposition collective, Galerie de Neufville, Paris.
1961	Deuxième biennale, MNAM, Paris. « Rauschenberg », Galerie Daniel Cordier, Paris.
1962	« Mark Rothko », MNAM, Paris. XVIII ^e Salon de Mai, MaM, Paris. « Dessins américains contemporains », Centre Culturel Américain, Paris.
1963	« Vues imprenables », Cinéma Ranelagh, Paris. « Jim Dine », Galerie Ileana Sonnabend, Paris.

	« Pop Art Américain », Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
	« De A à Z 1963 : 31 peintres américains choisis par The Art Institute of Chicago », Centre Culturel Américain, Paris.
	« Lichtenstein », Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
	« Dessins Pop », Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
1964	« Warhol », Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
	XX ^e Salon de Mai, MaM, Paris.
	XXXII ^e Biennale Internationale, Venise.
	« Rosenquist », Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
	« Claes Oldenburg », Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
1966	« Dix ans d'art vivant 45 – 55 », Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.
	« Electric Art », Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
	« Wesselmann », Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
1967	« Six peintres américains : Gorky, Kline, de Kooning, Newman, Pollock, Rothko », Galerie M.Knoedler & Cie, Paris.
	« Affiches pop-art et autres », Galerie Ileana Sonnabend, Paris.
1968	« L'art du réel : USA 1948 – 1968 », CNAC, Paris.
	« L'art vivant 1965-68 », Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.
	« Rauschenberg », MaM, Paris.
1970	« L'art vivant aux Etats-Unis », Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.
	« Warhol », MaM, Paris.
1971	« Mark Rothko », MNAM, Paris.
1972	« Métamorphose de l'objet art et anti-art 1910-1970 », Musée des Arts décoratifs, Paris.
	« Festival d'Automne », Grand Palais, Paris.
	« Le surréalisme 1922 – 1942 », Musée des Arts décoratifs, Paris.
1973	« Aspects de l'art actuel », Musée Galliera, Paris.
1974	« Rauschenberg », Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne.
	« Art du XX ^e siècle, Fondation Peggy Guggenheim », Musée de l'Orangerie, Paris.
	« 15 Américains », Galerie Denise René, Paris.
	« Andy Warhol : Mao », Musée Galliera, Paris.
1975	« Roy Lichtenstein », CNAC, Paris.
	« Jim Dine », CAPC, Bordeaux.

1977	« Paris – New York », Centre Pompidou, Paris.
1978	« Jasper Johns », MNAM, Paris.
1979	« Une peinture américaine », Galerie Daniel Templon, Paris.
	« American Pop art », Galerie d'art contemporain des musées de Nice, Paris.
	« Autour de Merce Cunningham », CNAC, Paris.
	« Rauschenberg », Musée de Toulon, Toulon.
1981	« Rauschenberg photographe », CNAC, Paris ; Marseille ; Saint-Etienne.
1982	« Jackson Pollock », CNAC, Paris.
	« Léger et l'esprit moderne : une alternative d'avant-garde à l'art non-objectif », MNAM, Paris.
1984	« Keith Haring », CNAC, Paris.
	« Figuration Libre France/USA », CNAC, Paris.
	« Robert Rauschenberg Peintures récentes », Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.
1985	« Cinquante ans de dessins américains », Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.
	« New York 85 », ARCA, Marseille.
	« Les piliers de la coupole », Galerie Beau Lézard, Paris.
1986	« Basquiat, Combas Peintures, Luis Cane Sculptures », Librairie Beaubourg, Paris.
	« Painter, Photographer, Rauschenberg », Espace niçois d'art et de culture, Nice.
1987	« Hommage to Leo Castelli », Galerie Daniel Templon, Paris.
	« L'époque, la mode, la morale, la passion », MNAM, Paris.
1988	« Pop art américain : les 5 de New York », La Galerie de Poche, Paris.
	« Collection Sonnabend », CAPC, Bordeaux.
	« L'art contemporain à la Défense », Galerie La Défense Art 4, Paris.
	« Hommage à Toiny Castelli », Galerie des Ponchettes, Nice.
	« Sélection américaine », Galerie Hadrien-Thomas, Paris.

2. Liste du corpus complet des expositions sélectionnées

Année	Dates	Titre	Lieu
1959	16 janvier – mars	« Jasper Johns »	Galerie Rive Droite
1961	27 avril – mai	« Rauschenberg »	Galerie Daniel Cordier
	13 juin – 12 juillet	« Jasper Johns : Peintures et Sculptures et Dessins et Lithos »	Galerie Rive Droite
1962	6 juin – 10 juillet	« Dessins américains contemporains »	Centre Culturel Américain
	15 novembre – décembre	« Jasper Johns »	Galerie Ileana Sonnabend
1963	1er – 16 février / 20 février – 9 mars	« RAUSCHENBERG »	Galerie Ileana Sonnabend
	14 mars – avril	« Jim Dine »	Galerie Ileana Sonnabend
	9 – 22 mai	« Pop Art Américain »	Galerie Ileana Sonnabend
	10 mai – 20 juin	« De A à Z : 31 peintres américains choisis par the Art Institute of Chicago »	Centre Culturel Américain
	5 – 30 juin	« Lichtenstein »	Galerie Ileana Sonnabend
	décembre	« Dessins Pop »	Galerie Ileana Sonnabend
1964	janvier – février	« Warhol » (Disasters)	Galerie Ileana Sonnabend
	14 – 30 mai	« Rauschenberg »	Galerie Ileana Sonnabend
	16 mai – 7 juin	SALON DE MAI	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
	juin – octobre	XXXII ^e Biennale de Venise	Palais Giardini (Venise)
	2 – fin juin	« ROSENQUIST »	Galerie Ileana Sonnabend
	21 octobre - novembre	« CLAES OLDENBURG »	Galerie Ileana Sonnabend
	décembre – 13 janvier 1965	« RAUSCHENBERG : L'Enfer de Dante »	Galerie Ileana Sonnabend
1965	mai	« ANDY WARHOL » (Flowers)	Galerie Ileana Sonnabend
	10 juin – 10 juillet	« Roy Lichtenstein »	Galerie Ileana Sonnabend
1966	6 mai – juin	« Electric Art »	Galerie Ileana Sonnabend
	4 novembre – 4 décembre	« Tom Wesselmann »	Galerie Ileana Sonnabend

1967	26 octobre – mi novembre	« Affiches pop-art et autres »	Galerie Ileana Sonnabend
	27 avril – mai	« The Thirteen Most Wanted Men »	Galerie Ileana Sonnabend
1968	25 avril – mai	« ROSENQUIST »	Galerie Ileana Sonnabend
	12 mai – avril	« ANDY WARHOL »	Galerie Ileana Sonnabend
	3 octobre – mi novembre	« Rauschenberg : 25 dessins 1968 »	Galerie Ileana Sonnabend
	10 octobre – 10 novembre	« Robert Rauschenberg : oeuvres de 1949 à 1968 »	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1969	30 octobre – novembre	« Jim Dine »	Galerie Ileana Sonnabend
1970	3 mars – avril	« LICHTENSTEIN : Sculptures »	Galerie Ileana Sonnabend
	16 juillet – 30 septembre	« L'art vivant aux Etats-Unis »	Fondation Maeght (Saint Paul de Vence)
	24 novembre – décembre	« JIM DINE »	Galerie Ileana Sonnabend
	17 décembre 1970 – janvier 1971	« ANDY WARHOL Sérigraphies sur papier »	Galerie Ileana Sonnabend
	16 décembre 1970 – 14 janvier 1971	« ANDY WARHOL »	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1971	janvier	« Rauschenberg Currents »	Galerie Ileana Sonnabend
1972	6 avril – mai	« Jim Dine, huit tableaux »	Galerie Ileana Sonnabend
	26 avril – mai	« ROY LICHTENSTEIN »	Galerie Ileana Sonnabend
	mai	« Rauschenberg Cardboards »	Galerie Ileana Sonnabend
1973	septembre	« Rauschenberg Early Egyptian Series »	Galerie Ileana Sonnabend
	14 septembre – 25 octobre	« Aspects de l'art actuel présentés par la Galerie Sonnabend »	Festival d'Automne au Musée Galliera
	11 octobre – 15 novembre	« Robert Rauschenberg Stoned Moon Project 1969 Projet Pierre et Lune »	Centre Culturel Américain
1974	janvier	« Rauschenberg »	Musée d'Art et d'Industrie de Saint Etienne
	janvier	« Rosenquist »	Galerie Ileana Sonnabend
	23 février – mars	« Andy Warhol : Portraits »	Galerie Ileana Sonnabend
	22 février – 22 mars	« Andy Warhol : Mao »	Musée Galliera

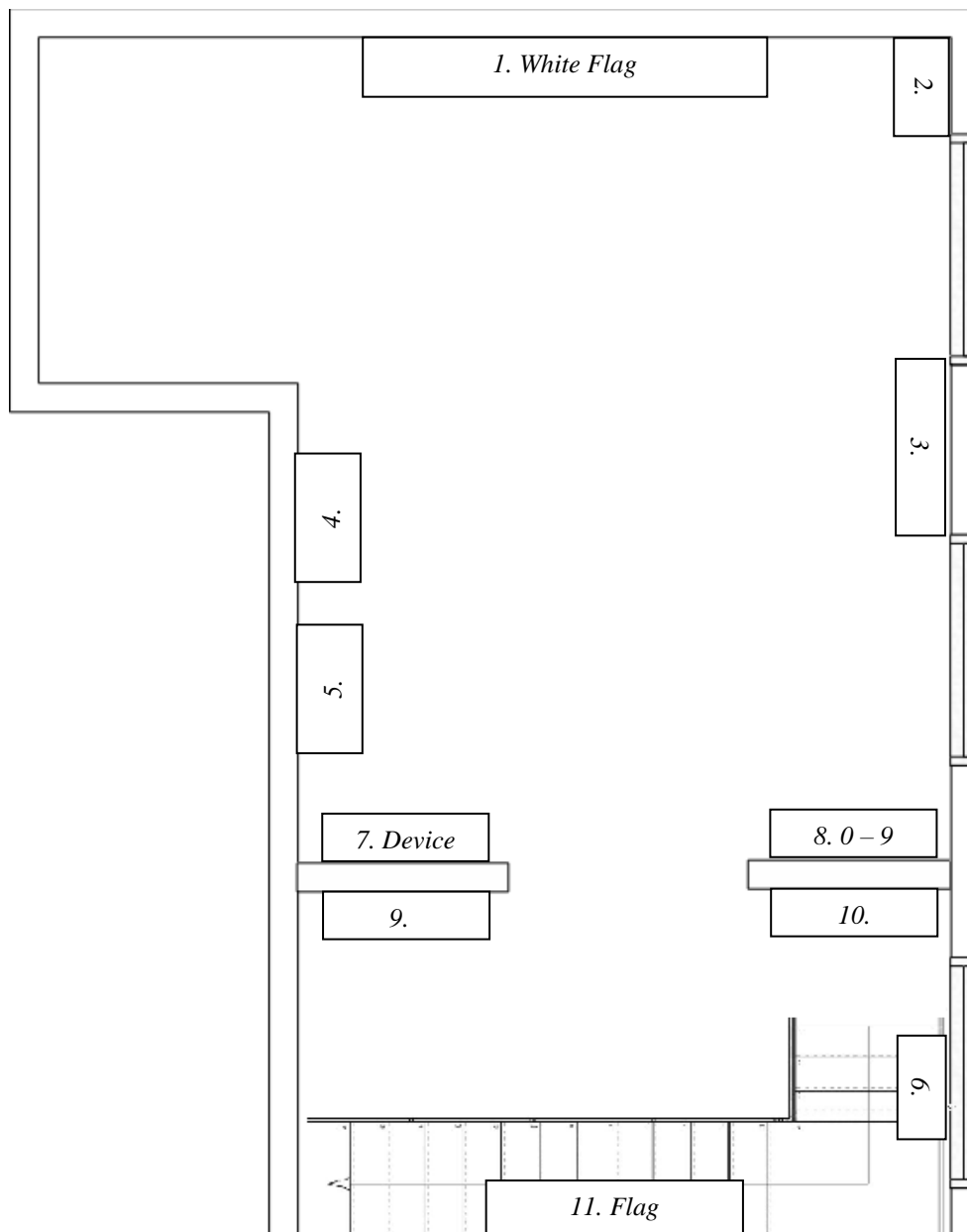
	7 – 31 mars	« Tom Wesselmann : peintures »	Galerie des 4 mouvements
	10 – 28 décembre	« Jim Dine : œuvre gravée »	Galerie de Varenne – Jacques Damase
1975	21 janvier – 12 février	« ROY LICHTENSTEIN : New paintings »	Galerie Ileana Sonnabend
	10 janvier – 17 février	« Roy Lichtenstein : Dessins sans bande »	CNAC
	26 février – 12 avril	« JIM DINE : 40 gravures récentes (1969 – 1974) »	Centre Culturel Américain
	10 avril – mai	« JIM DINE »	Galerie Ileana Sonnabend
	2 mai – 15 juillet	« JIM DINE »	CAPC (Bordeaux)
	15 mai – juin	« Rauschenberg Hoarfrosts »	Galerie Ileana Sonnabend
1976	2 janvier – 1 ^{er} février	« Jim Dine »	Maison de la Culture (Rennes)
1977	31 mai – 9 juillet	« La faucille et le marteau d'Andy Warhol »	Galerie Daniel Templon
1978	19 avril – 4 juin	« Jasper Johns »	MNAM
	20 avril – 18 mai	« Jasper Johns : Estampes, 1967 – 1978 »	Galerie Nancy Gillespie – Elisabeth de Laage

Scénographie

Schémas des expositions de la Galerie Sonnabend dont nous avons pu restituer tout ou partie de la scénographie.

1. « Jasper Johns », 15 novembre – décembre 1962, Galerie Sonnabend

- | | | |
|----------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------|
| 1. <i>White Flag</i> | 5. <i>Flag on Orange Field</i> | 9. <i>Gray Painting. with Spoon</i> |
| 2. <i>Painting with Ruler and Gray</i> | 6. <i>Figure 8</i> | 10. <i>Good Times Charley</i> |
| 3. <i>Target</i> | 7. <i>Device</i> | 11. <i>Flag</i> |
| 4. <i>Jubilee</i> | 8. <i>0 – 9</i> | |

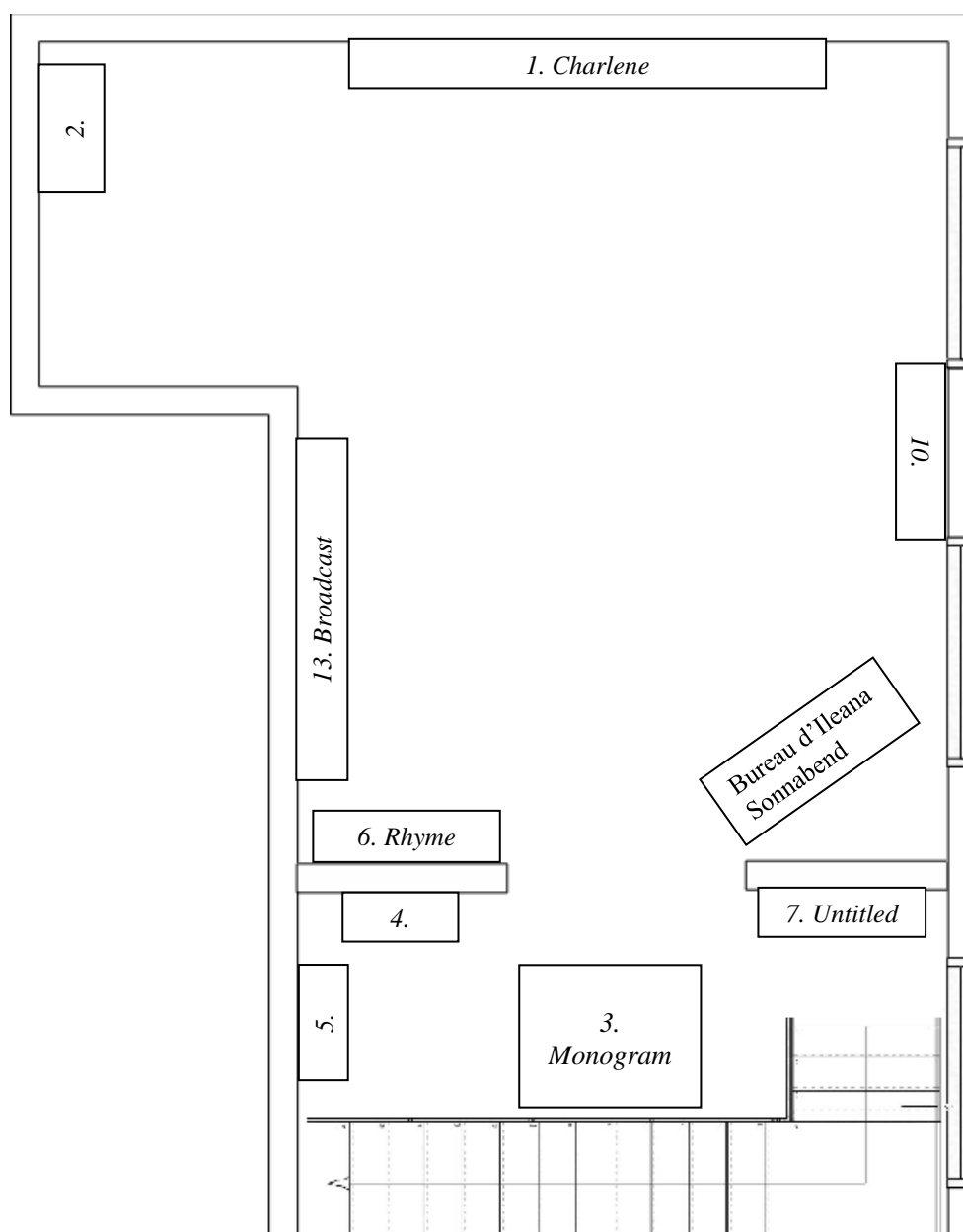


2. « RAUSCHENBERG », 1er – 16 février et 20 février – 9 mars 1963,
Galerie Sonnabend

Schémas non-exhaustifs

A. PREMIERE EXPOSITION : ŒUVRES 1954 - 1961

- | | | |
|---------------------------|-------------------------------|----------------------|
| 1. <i>Charlene</i> | 6. <i>Rhyme</i> | 11. <i>Bypass</i> |
| 2. <i>Hymal</i> | 7. <i>Untitled</i> | 12. <i>Dylaby</i> |
| 3. <i>Monogram</i> | 8. <i>Blue collage</i> | 13. <i>Broadcast</i> |
| 4. <i>Gift for Ileana</i> | 9. <i>Collage with cuff</i> | |
| 5. <i>Gloria</i> | 10. <i>Memorandum of bids</i> | |

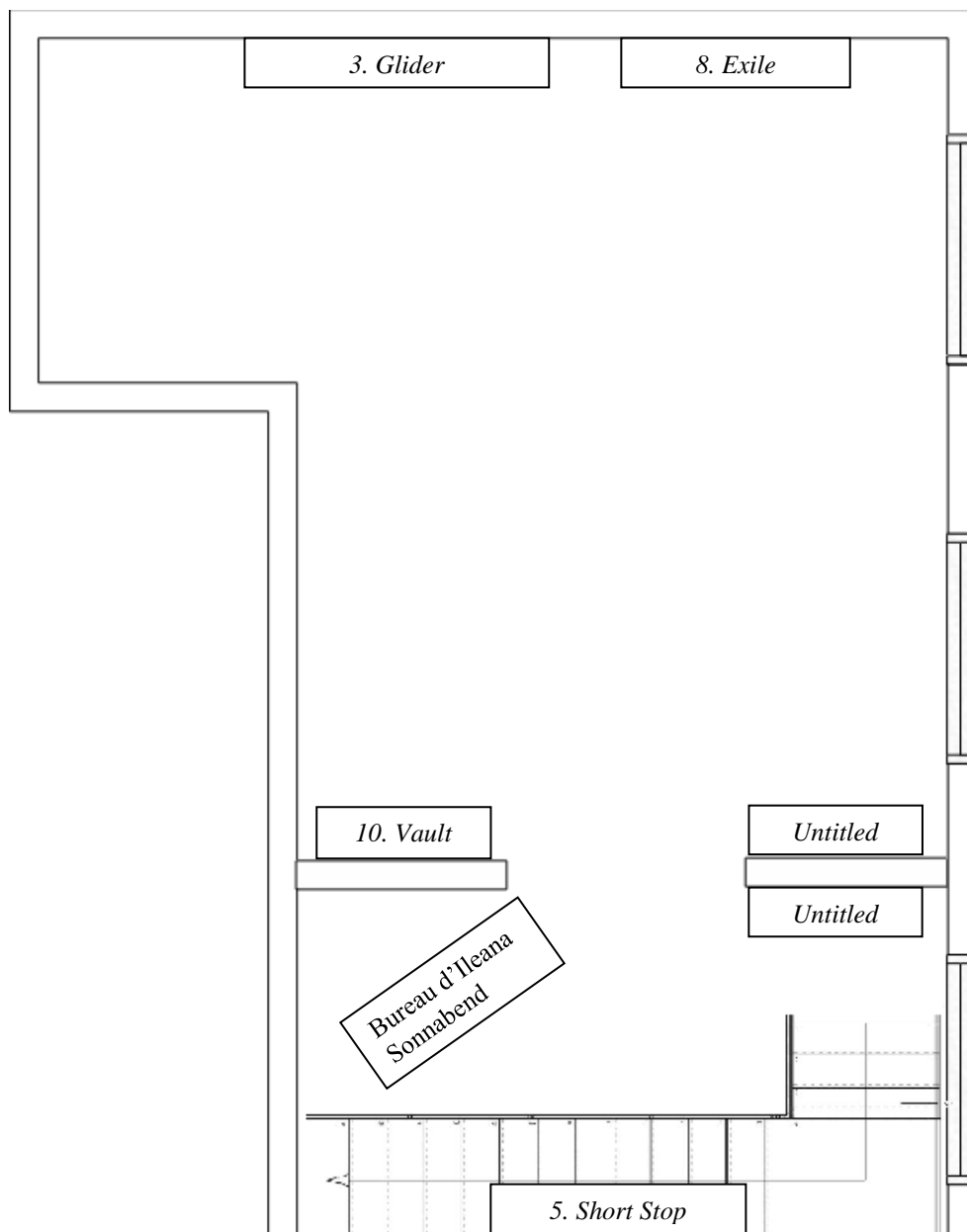


B. SECONDE EXPOSITION : ŒUVRES 1962 - 1963

1. *Almanac*
2. *Calendar*
3. *Glider*
4. *Brace*
5. *Short Stop*

6. *Crocus*
7. *Echo*
8. *Exile*
9. *Payload*
10. *Vault*

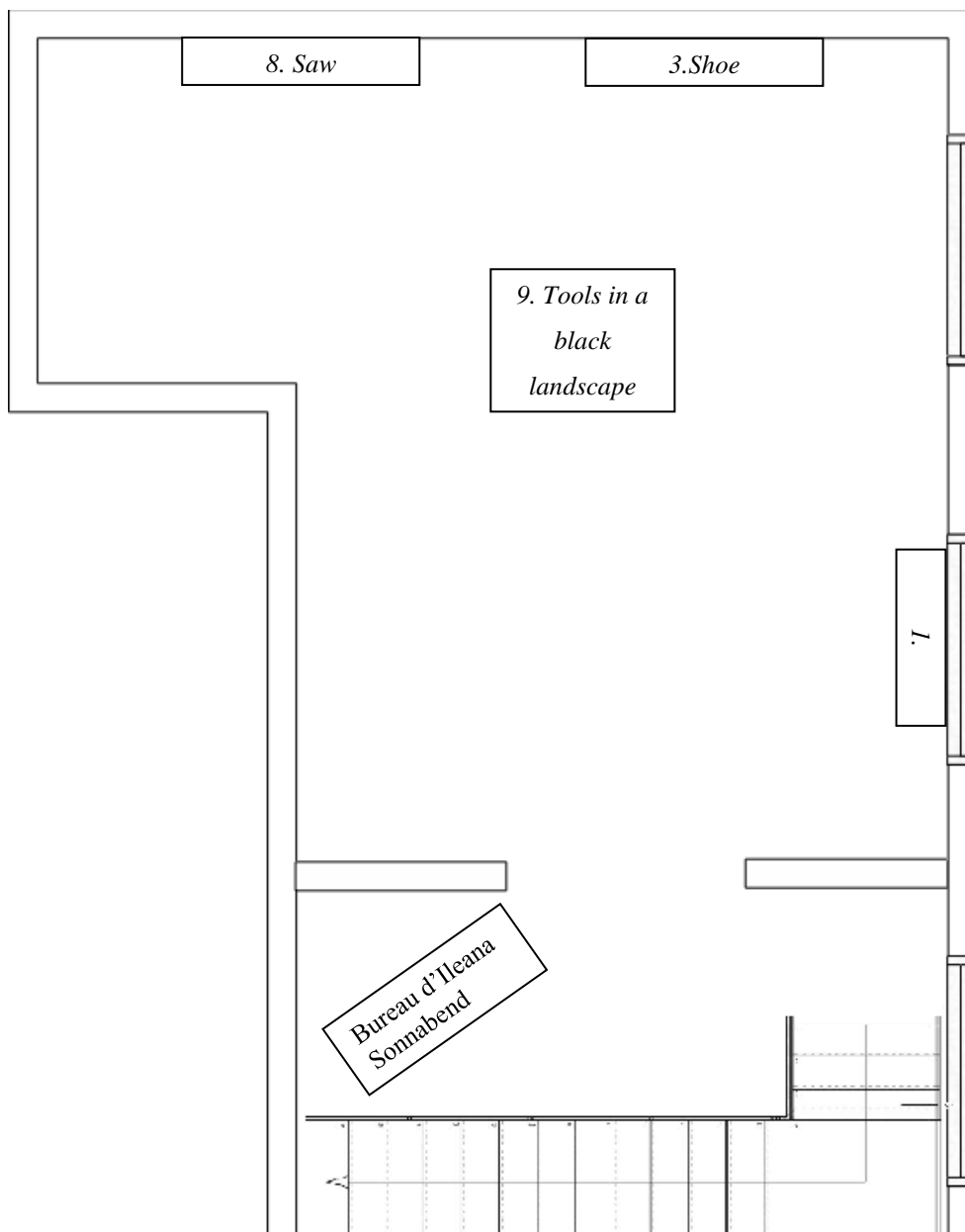
11. *Untitled (I)*
12. *Untitled (II)*
13. *Untitled (III)*
14. *Untitled (IV)*



3. « Jim Dine », 14 mars – avril 1963, Galerie Sonnabend

Liste et schéma non-exhaustifs

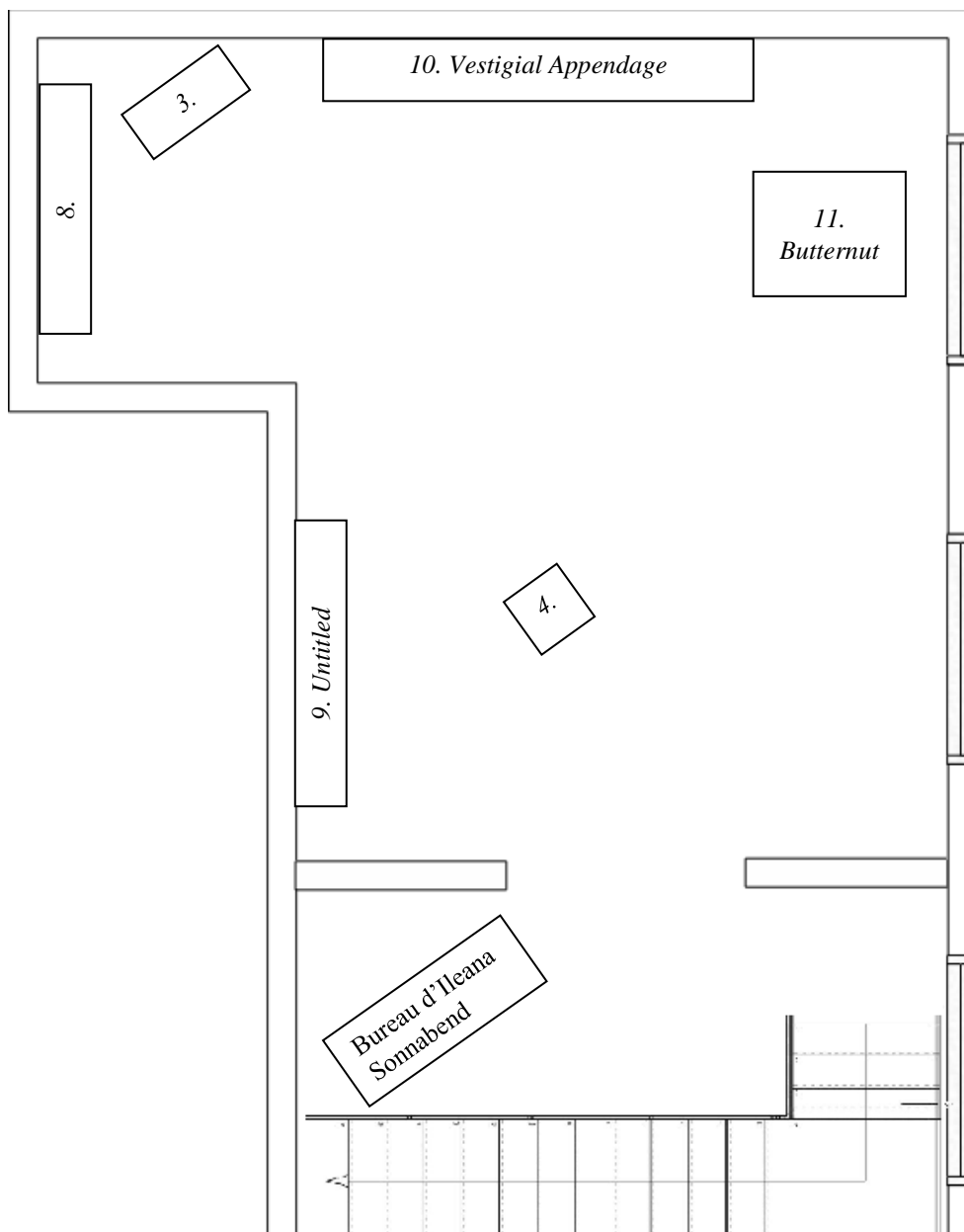
- | | | |
|-------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|
| 1. <i>A Sickle</i> | 4. <i>A Level and Brace and Bit</i> | 7. <i>Yellow Oil Can</i> |
| 2. <i>Colorful Hammering,</i> | 5. <i>T-Plate</i> | 8. <i>Saw</i> |
| 3. <i>Shoe</i> | 6. <i>Small Level Picture</i> | 9. <i>Tools in a black landscape</i> |



4. « Pop Art Américain », 9 – 22 mai 1963, Galerie Sonnabend

Liste et schéma non-exhaustifs

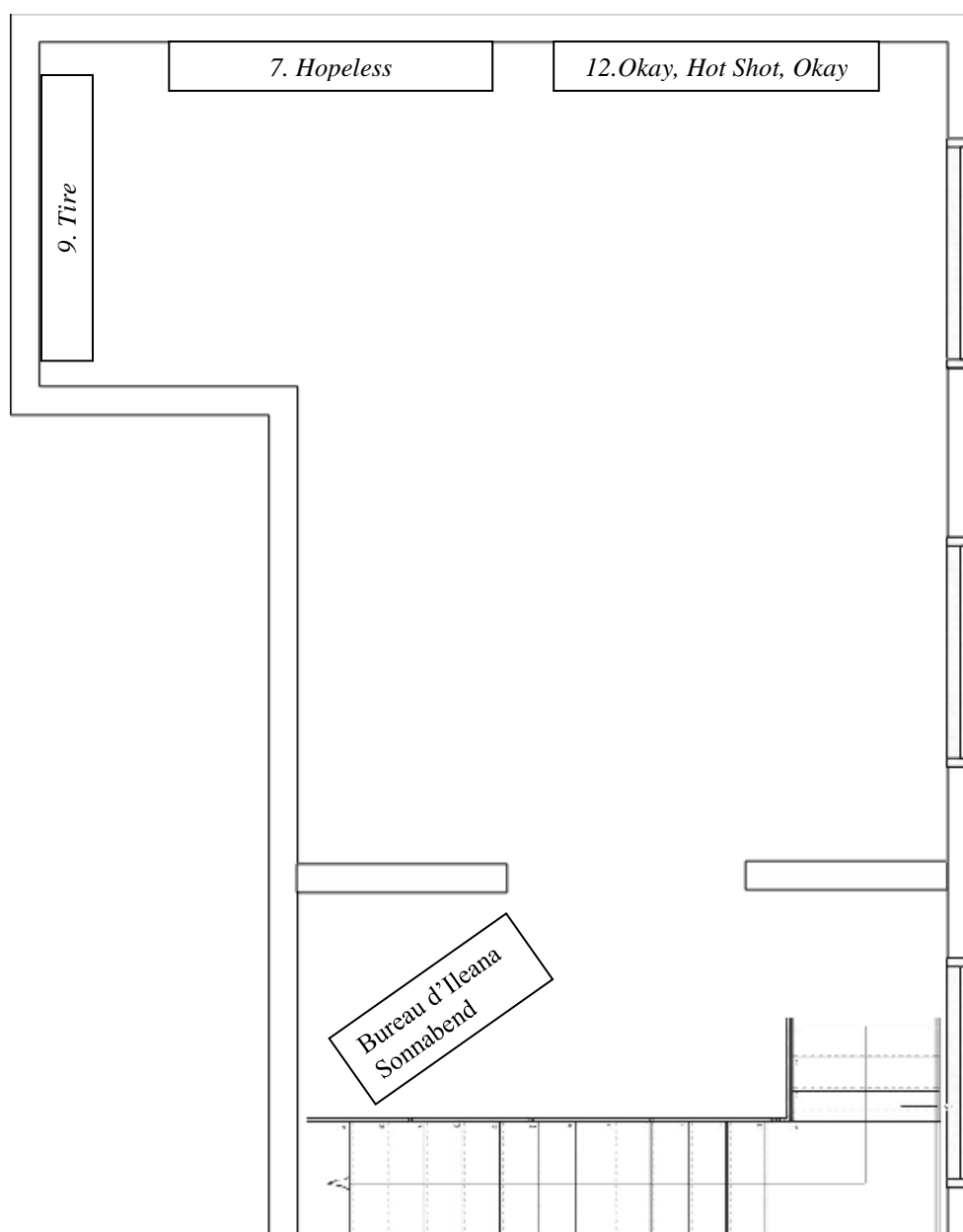
- | | |
|------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Tom Wesselmann, <i>Tondo</i> | 7. Andy Warhol, <i>Big torn Campbell's Soup Can (Black Bean)</i> |
| 2. Tom Wesselmann, <i>Still Life 51</i> | 8. Andy Warhol, <i>Marilyn Monroe in Black and White (Twenty-Five Marilyns)</i> |
| 3. Claes Oldenburg, <i>Ice Cream Cone</i> | 9. Lee Bontecou, <i>Untitled</i> |
| 4. Claes Oldenburg, <i>Hamburger</i> | 10. James Rosenquist, <i>Vestigial Appendage</i> |
| 5. Andy Warhol, <i>Twenty Marilyns</i> | 11. John Chamberlain, <i>Butternut</i> |
| 6. Andy Warhol, <i>Four Marilyns in Colour</i> | |



5. « Lichtenstein », 5 – 30 juin 1963, Galerie Sonnabend

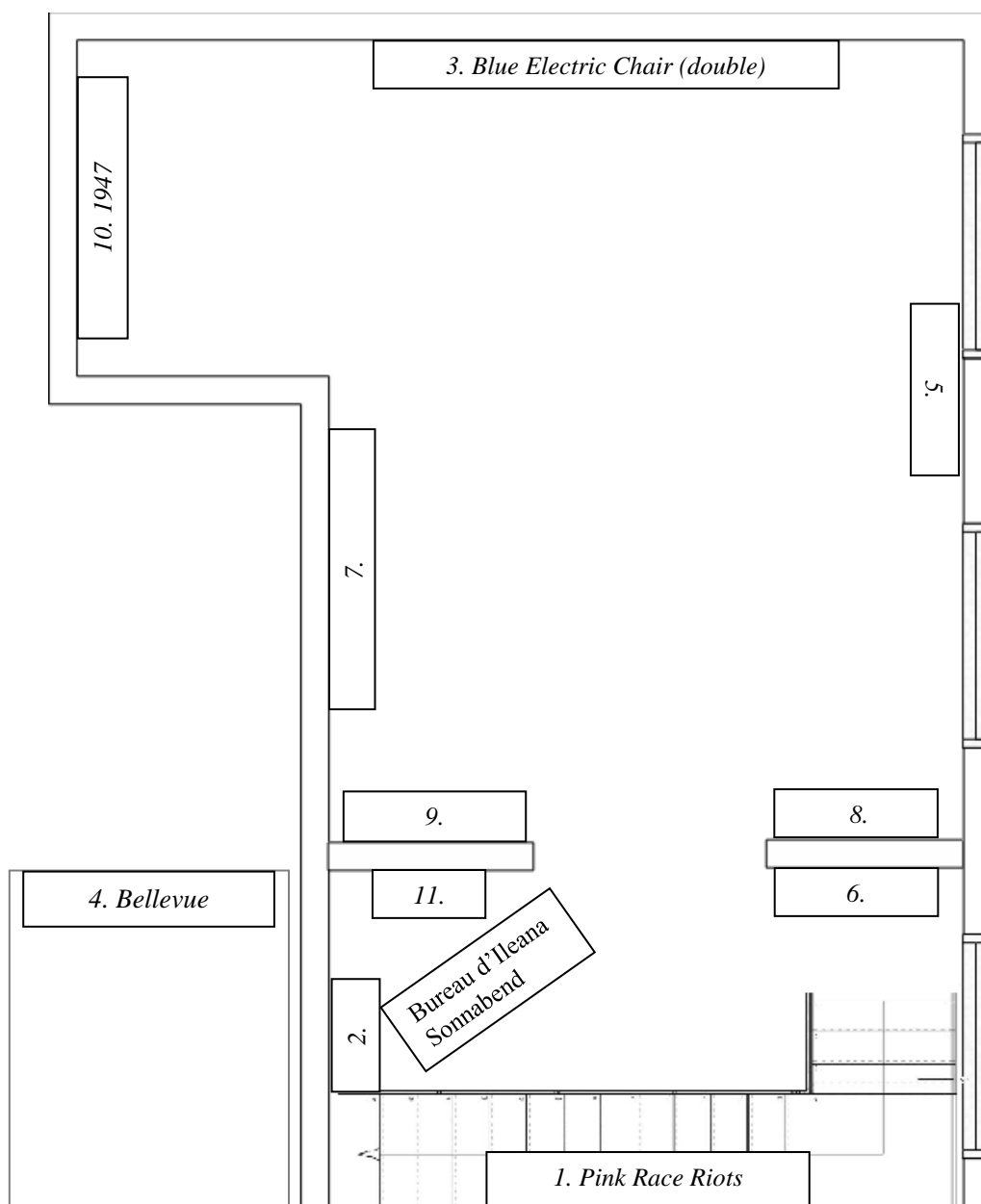
Liste et schéma non-exhaustifs

- | | | |
|--------------------|---------------------------|--------------------------|
| 1. Arrrff | 6. Femme dans un Fauteuil | 11. Little Aloha |
| 2. Blue Peanut Cup | 7. Hopeless | 12. Okay, Hot Shot, Okay |
| 3. Curtains | 8. Hot Dog | 13. Peanut Butter Cup |
| 4. The Draw | 9. I Know ... Brad | 14. Spray II |
| 5. Eddie Diptych | 10. The New | 15. Tire |



6. « Warhol », janvier – février 1964, Galerie Sonnabend

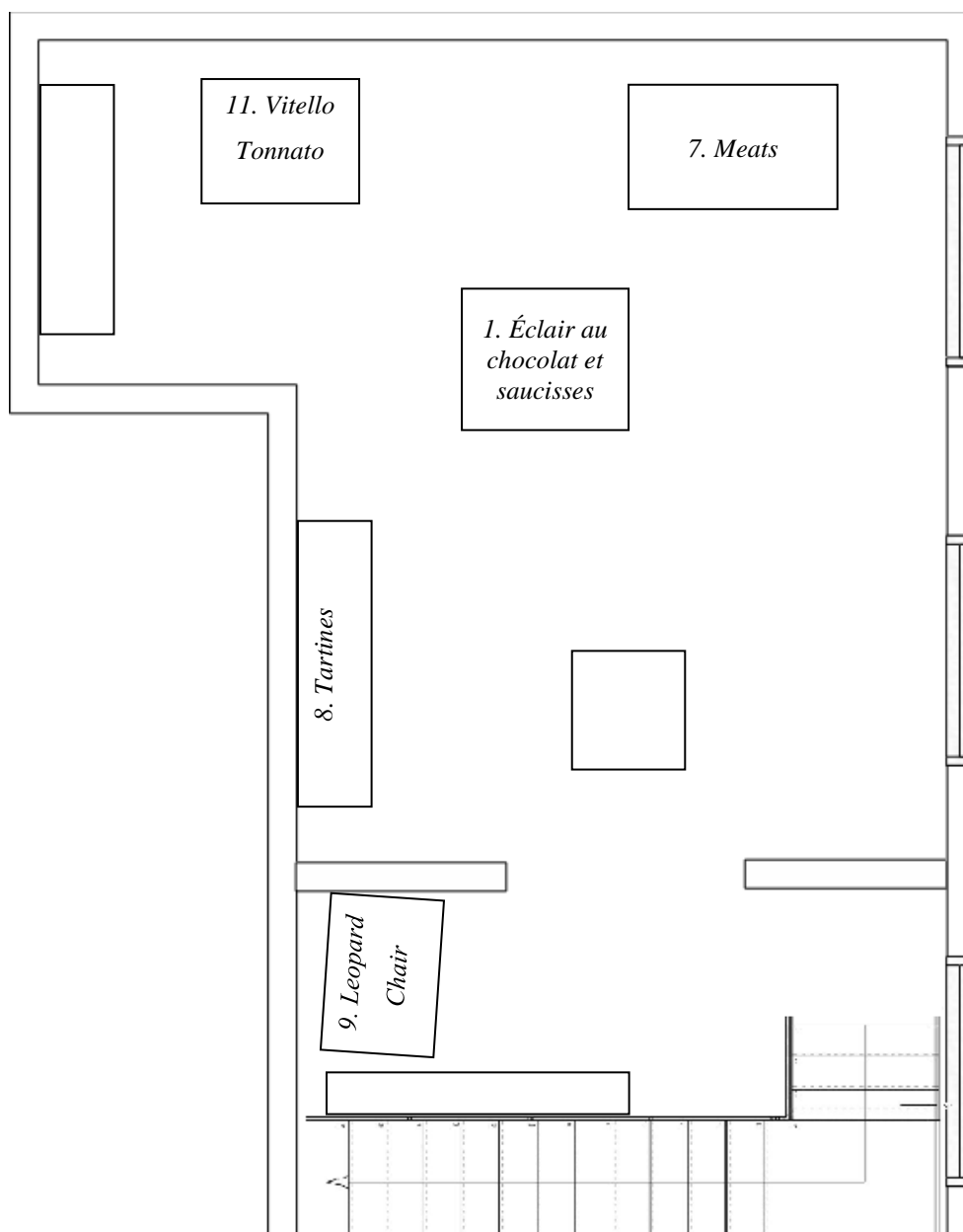
- | | | |
|-------------------------------------------|--------------------------------------------------|----------------------------|
| 1. <i>Pink Race Riot</i> | 4. <i>Bellevue</i> | 8. <i>Silver Car Crash</i> |
| 2. <i>Green Car Crash</i> | 5. <i>Green Disaster</i> | 9. <i>White Car Crash</i> |
| 3. <i>Blue Electric Chair</i>
(double) | 6. <i>Orange Car Crash</i> | 10. <i>1947</i> |
| | 7. <i>Mrs. McCarthy and Mrs.</i>
<i>Brown</i> | 11. <i>Four Marilyns</i> |



7. « Claes Oldenburg », octobre 1964, Galerie Sonnabend

Liste et schéma non-exhaustifs

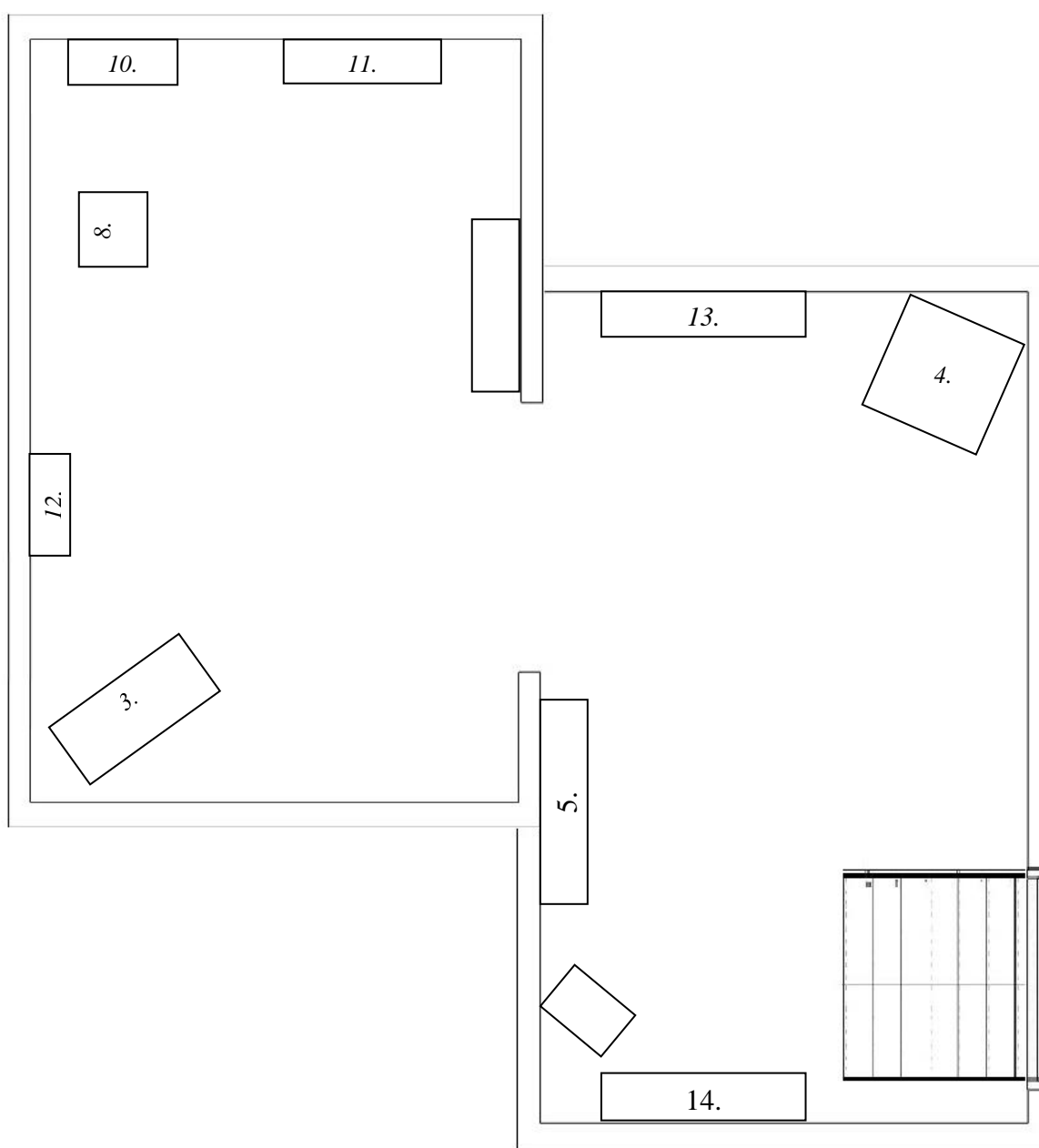
- | | | |
|-------------------------------------------|------------------------|-----------------------------------|
| 1. <i>Eclair au chocolat et saucisses</i> | 4. <i>Ice-cream</i> | 8. <i>Tartines</i> |
| 2. <i>Oeuf à cheval</i> | 5. <i>Hamburger</i> | 9. <i>Leopard Chair</i> |
| 3. <i>Hot-dog</i> | 6. <i>Steak frites</i> | 10. <i>Saumon avec mayonnaise</i> |
| | 7. <i>Meats</i> | 11. <i>Vitello Tonnato</i> |



8. « *Electric Art* », 6 mai – juin 1966, Galerie Sonnabend

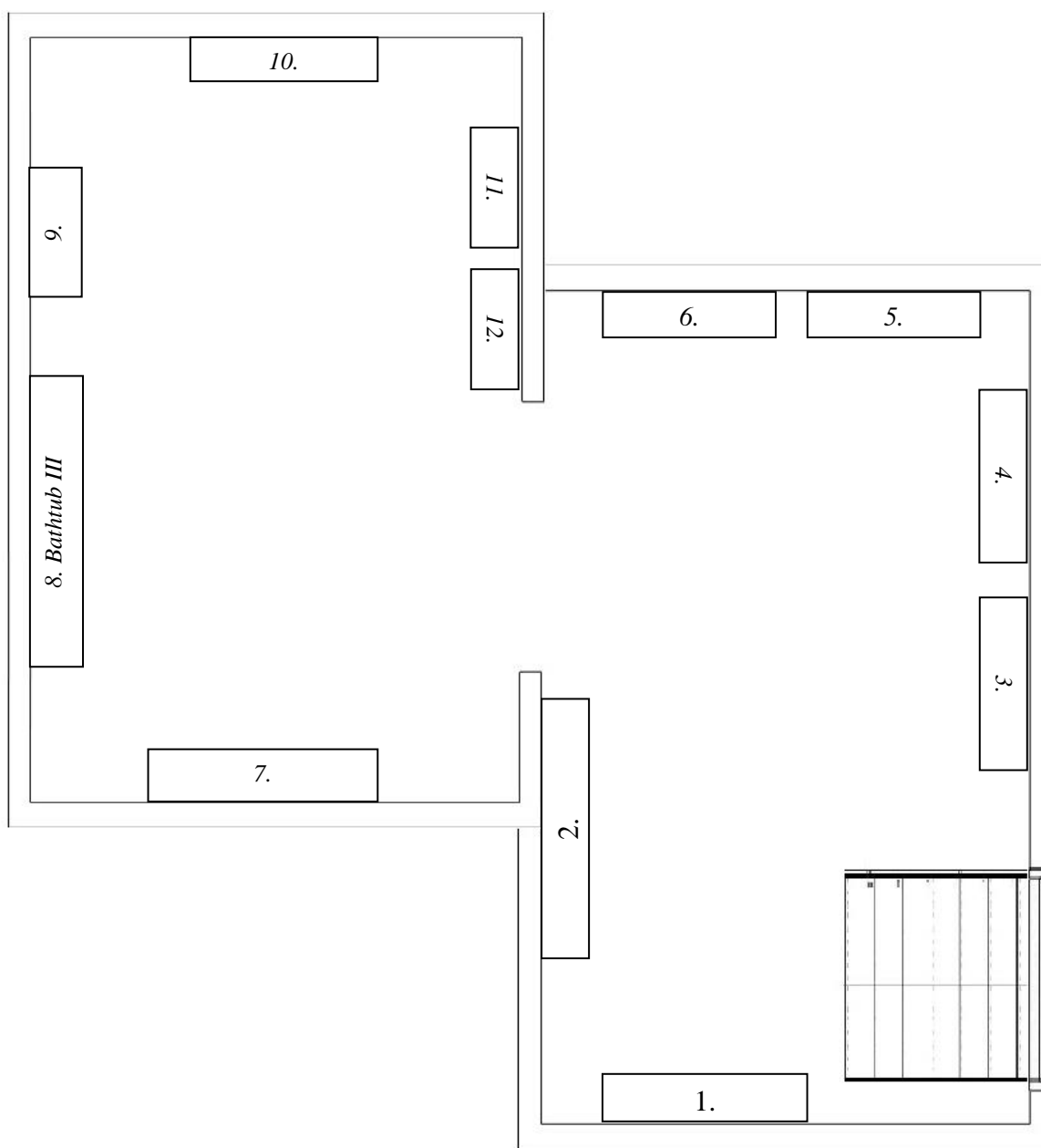
Liste et schéma non-exhaustifs

- | | | |
|--------------------------------------------------|--------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| 1. Dan Flavin | 5. Jasper Johns, <i>Field Painting</i> | 11. Roy Lichtenstein, <i>Revolver</i> |
| 2. Daniel Smerck | 6. Leo Rabkin | 12. Takis, <i>Aimants</i> |
| 3. Georges Segal, <i>Gottlieb's Wishing Well</i> | 7. Lloyd | 13. Tom Wesselmann, <i>Still Life</i> |
| 4. James Rosenquist, <i>Capillary Action II</i> | 8. Rauschenberg, <i>Odalisk</i> | 14. Tom Wesselmann, <i>Great American Nude #59</i> |
| | 9. Robert Watts, <i>Chair</i> | |
| | 10. Robert Watts, <i>Picasso Signature</i> | |



9. « Tom Wesselmann », novembre – décembre 1966, Galerie
Sonnabend

- | | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------------|
| 1. <i>Great American Nude #72</i> | 5. <i>Still Life</i> | 9. <i>Mouth #15</i> |
| 2. <i>Landscape #2</i> | 6. <i>Great American Nude #79</i> | 10. <i>Still Life #54</i> |
| 3. <i>Still Life #41</i> | 7. <i>Great American Nude</i> | 11. <i>Great American Nude #74</i> |
| 4. <i>Great American Nude #77</i> | 8. <i>Bathtub III</i> | 12. <i>Great American Nude #74 bis</i> |



Tableaux exposés

1. « Jasper Johns », 16 janvier – mars 1959, Galerie Rive Droite

Liste non exhaustive



1. *Flag on Orange Field*, 1957.
Encaustique sur toile.
167 x 124 cm
Ludwig Museum, Cologne.



2. *Target*, 1958.
Huile et collage sur toile.
91,44 x 91,44 cm
Collection de l'artiste.



3. *White Numbers*, 1957.
Encaustique sur toile.
86,5 x 71,3 cm
The Museum of Modern Art.

2. « Rauschenberg », 27 avril – mai 1961, Galerie Daniel Cordier



1. *Pilgrim*, 1960.
Huile, crayon, papier,
papier imprimé et tissu sur
toile avec chaise en bois
peinte.
201,30 x 136,84, 47,31 cm
Hamburger Kunsthalle,
Collection Onnasch.



2. *Trophy II (Pour Teeny et Marcel Duchamp)*, 1960.
Huile, fusain, papier, tissu, papier
imprimé, reproductions imprimées,
cravate, tôle et ressort en métal sur sept
toiles avec chaîne, cuillère et verre en
plastique rempli d'eau sur bois.
228,60 x 274,32 x 12,70 cm
Walker Art Center, Minneapolis.



3. *Monument*, 1958.
Matière composite.
59,5 x 73,4 cm.
Mr Franklin H. Kissner, New York.



4. *Allegory*, 1959-1960.

Huile, papier, tissu, papier imprimé, bois et parapluie sur toile et métal, sable et colle sur miroir.
182,88 x 304,80 x 29,85 cm
Ludwig Museum, Cologne.



5. *Rebus*, 1955.

Huile, peinture polymère synthétique, crayon, pastel, papiers imprimés et peints, découpés et collés, dont un dessin de Cy Twombly et tissu sur toile montée et agrafée sur tissu, le tout sur trois panneaux.
243,84 x 333,06 x 4,45 cm



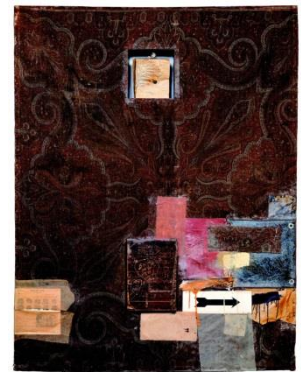
6. *Diplomat*, 1960.

Huile, papier, tissu, métal sur toile.
127 x 67,5 cm
Museum Moderner Kunst
Stiftung Ludwig, Vienne.



7. *Gloria*, 1956.

Huile, papier, tissu, coupure de journal, papier imprimé et reproductions imprimées sur toile.
168,91 x 160,66 cm
Cleveland Museum of Art.



8. *Hymnal*, 1955.

Huile, papier, tissu, papier imprimé, reproductions imprimées et bois sur tissu avec annuaire de téléphone, verrou en métal et ficelle.
162,56 x 125,73 x 18,42 cm
Collection Sonnabend, New York.



9. *K24976S*, 1956.

Huile, étoffe, métal, papier et bois sur toile.
Quatre panneaux : 182,88 x 182,88 cm (dimensions totales)
Philadelphia Museum of Art. Don de M. et Mme N. Richard Miller.

10. *Summer Rental*, 1960.

Huile et papier imprimé sur toile.
177,80 x 137,16 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

11. *Hawk*, 1960.

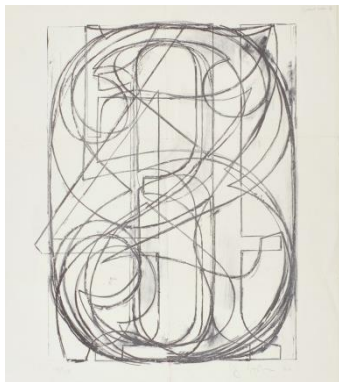
Huile, papier, papier imprimé et tisse sur toile.
127 x 127 cm
Collection privée.

12. *Forge*, 1959.

Huile, métal, papier, papier imprimé, tissu, chaussette, cravate et assiette en papier sur toile.
180,34 x 78,74 cm
Collection privée.

3. « Jasper Johns », 13 juin – 12 juillet 1961, Galerie Rive Droite

Liste non exhaustive



1. 0 through 9, 1960.
Lithographie.

2. 0 through 9, 1960.

Lithographie.

3. 0 through 9, 1960.

Lithographie.

4. 0 through 9, 1960.

Lithographie.



9. Savarin Can, 1960.
Bronze peint.

5. 0 through 9, 1960.

Lithographie.

6. 0 through 9, 1960.

Lithographie.

7. 0 through 9, 1960.

Lithographie.

8. Light Bulb, 1960.

Bronze peint.



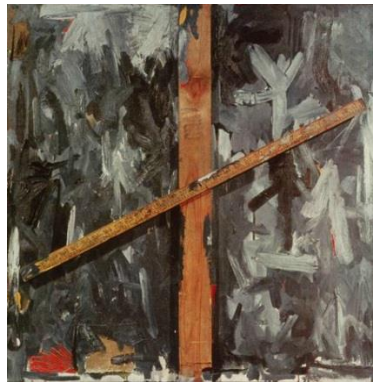
10. Ale cans, 1960.
Bronze peint.

4. « Jasper Johns », 15 novembre – décembre 1962, Galerie
Sonnabend

Liste non exhaustive



1. *White Flag*, 1955.
Encaustique et collage sur toile.
182,9 x 365,8 cm



2. *Painting with Ruler and "Gray"*,
1960.
Huile et collage sur toile avec objets.
81,3 x 81,3 cm



3. *Target*, 1958.
Huile et collage sur toile.
91,44 x 91,44 cm
Collection de l'artiste.



4. *Jubilee*, 1959.
Huile sur toile.
170,8 x 137,2 cm



5. *Flag on Orange Field*,
1957.
Encaustique sur toile.
167 x 124 cm
Ludwig Museum, Cologne.



6. *Figure 8*, 1959.
Encaustique sur toile.
50,8 x 38,1 cm



7. *Device*, 1962.
Huile sur toile avec bois,
mètres-étalons, ouate de
tissu, clous, vis et écrous.
101,6 x 76,2 cm
Baltimore Museum of Art.



8. 0 – 9, 1959 – 62.
Encaustique sur toile.
Collection de Martin Z. Margulies.



9. *Gray Painting with Spoon*, 1962.
Encaustique sur toile avec règle,
magnet et cuillère.
66,4 x 51,4 cm



10. *Good Time Charley*, 1961.
Encaustique sur toile avec objets.
96,5 x 61 cm



11. *Flag*, 1958.
Encaustique sur toile.
105 x 154,3 cm

12. *Figure 2*, 1962.
Encaustique sur toile.

5. « RAUSCHENBERG », 1er – 16 février et 20 février – 9 mars
1963, Galerie Sonnabend

A. PREMIERE EXPOSITION : ŒUVRES 1954 - 1961



1. *Charlene*, 1954.

Huile, fusain, papier, tissu, coupures de journal, bois, plastique, miroir et métal sur quatre panneaux de carton homasote montés sur bois avec lampe électrique.

226,06 x 284,48 x 8,89 cm

Stedelijk Museum, Amsterdam.



2. *Hymnal*, 1955.

Huile, papier, tissu, papier imprimé, reproductions imprimées et bois sur tissu avec annuaire de téléphone, verrou en métal et ficelle.

162,56 x 125,73 x 18,42 cm

Collection Sonnabend, New York.



3. *Monogram*, 1955 – 1959.

Huile, papier, tissu, papier imprimé, reproductions imprimées, métal, bois, talon de chaussure en caoutchouc et balle de tennis sur toile avec huile sur chèvre angora empaillée et pneu sur plateforme de bois montée sur quatre roulettes.

106,68 x 160,66 x 163,83 cm

Moderna Museet, Stockholm.



4. *Gift for Ileana*, 1956 – 1959.

26 x 33,5 cm



5. *Gloria*, 1956.

Huile, papier, tissu, coupure de journal, papier imprimé et reproductions imprimées sur toile.

168,91 x 160,66 cm

Cleveland Museum of Art.



6. *Rhyme*, 1956.
Huile, tissu, papier, émail, crayon et
peinture polymère synthétique sur
toile avec cravate.
122,56 x 104,46 cm
The Museum of Modern Art.



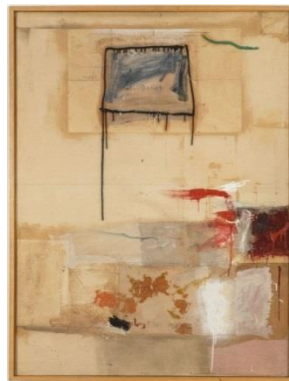
7. *Untitled*, 1956.
63 x 76 cm



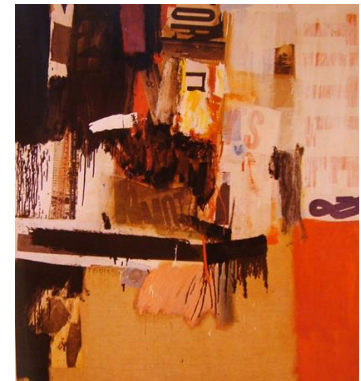
8. *Blue collage*, 1957.
Huile, papier et tissu sur
toile.
25,40 x 20,32 cm
Localisation inconnue.



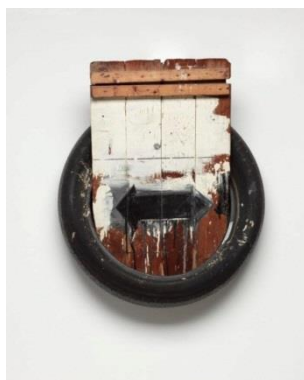
9. *Collage with cuff*, 1957.
26 x 33,5cm



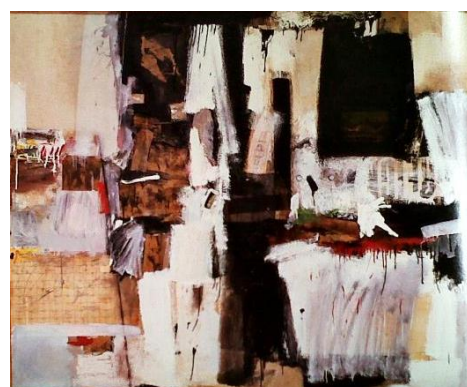
10. *Memorandum of Bids*, 1957.
Huile, crayon, papier, papier
imprimé et tissu sur toile.
146,86 x 113,03 cm
Collection Sonnabend, New York.



11. *Bypass*, 1959.
Huile, papier imprimé, reproductions
imprimées, métal et tissu sur toile.
151,13 x 136,53 cm
Collection of the Robert and Jane
Meyerhoff Modern Art Foundation.

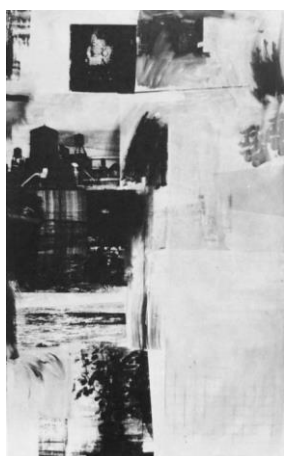


12. *Dylaby*, 1962.
Pneu, huile sur caisse d'emballage et
clous.
62,2 x 55,9 x 33,0 cm
John Kaldor Family Collection at the
Art Gallery of New South Wales.



13. *Broadcast*, 1959.
Huile, crayon, papier, tissu, coupures de
journal, papier imprimé, reproductions
imprimées et peigne en plastique sur toile
avec trois postes radio dissimulés.
154,94 x 190,50 x 12,70 cm
Collection Kimiko Powers, Colorado.

B. SECONDE EXPOSITION : ŒUVRES 1962 - 1963



1. *Almanac*, 1962.
Huile et sérigraphie sur
toile.
244 x 153 cm



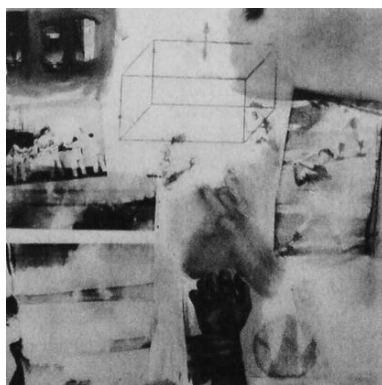
2. *Calendar*, 1962.
Huile et sérigraphie sur
toile.
244 x 153 cm



3. *Glider*, 1962.
Huile et sérigraphie sur
toile.
244 x 152 cm



4. *Brace*, 1962.
Huile et sérigraphie sur toile.
153 x 152,7 cm
Collection de Robert et Jane
Meyerhoff, Phoenix, Maryland.



5. *Short Stop*, 1962.
Huile et sérigraphie sur toile.
153 x 153 cm



6. *Crocus*, 1962.
Huile et sérigraphie sur toile.
152,4 x 91,4 cm
Collection de Linda et Harry
Macklowe, New York.



7. *Echo*, 1962.
Huile et sérigraphie sur
toile.
153 x 91,5 cm



8. *Exile*, 1962.
Huile et sérigraphie sur toile.
152,4 x 91,4 cm
Collection privée.



9. *Payload*, 1962.
Huile et sérigraphie sur toile.
152,4 x 91,44 cm
Collection Sonnabend.



10. *Vault*, 1962.
Huile et sérigraphie sur toile.
61 x 91,5 cm

11. *Untitled (I)*, 1963.
Huile et sérigraphie sur toile.
91,5 x 61 cm

12. *Untitled (II)*, 1963.
Huile et sérigraphie sur toile.
91,5 x 61 cm

13. *Untitled (III)*, 1963.
Huile et sérigraphie sur toile.
91,5 x 61 cm

14. *Untitled (IV)*, 1963.
Huile et sérigraphie sur toile.
91,5 x 61 cm

6. « Jim Dine », 14 mars – avril 1963, Galerie Sonnabend

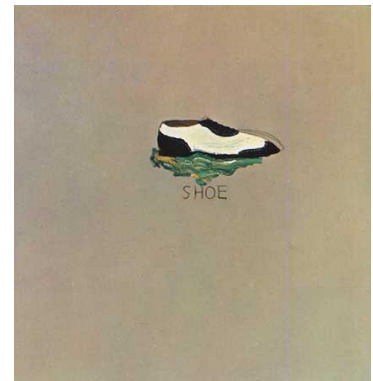
Liste non-exhaustive



1. *A Sickle*, 1962.
Huile, métal, bois, pierre et
corde sur toile.
130 x 103,5 cm



2. *Colorful Hammering*, 1962.
Huile, bois et marteau sur
toile.
128 x 154 cm



3. *Shoe*, 1961.
Huile sur toile.
162,5 x 131 cm
University of California, San Diego.



4. *A Level and Brace and
Bit*, 1962.
Huile et objets sur toile.
92 x 213 cm



5. *T-Plate*, 1962.
Huile et assemblage en bois
sur toile.
44 x 52,8 cm



6. *Small Level Picture*, 1962.
Huile et assemblage en bois
sur toile.
30,5 x 40,5 cm



7. *Yellow Oil Can*, 1962.
44 x 52,8 cm
Huile sur toile, bidon
d'huile, crochets, corde.
Collection Hahn, Cologne.

8. *Saw*, 1962.
Huile et scie sur toile.

9. *Tools in a black landscape*, 1962.
Huile et outils sur toile.

7. « Pop Art Américain », 9 – 22 mai 1963, Galerie Sonnabend

1. Tom Wesselmann, *Tondo*

3. Claes Oldenburg, *Ice Cream Cone*

2. Tom Wesselmann, *Still Life 51*

4. Claes Oldenburg, *Hamburger*



5. Andy Warhol
Twenty Marilyns, 1962.
Sérigraphie sur toile.



6. Andy Warhol
Four Marilyns in Colour, 1962.
Sérigraphie sur toile.



7. Andy Warhol
Big torn Campbell's Soup Can (Black Bean), 1962.
Sérigraphie sur toile.

9. Lee Bontecou, *Untitled*.



8. Andy Warhol
Marilyn Monroe in Black and White (Twenty-Five Marilyns), 1962.
208 x 140 cm
Moderna Museet Stockholm.



10. James Rosenquist
Vestigial Appendage, 1962.
Huile sur toile.
182,8 x 236,8 cm
Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

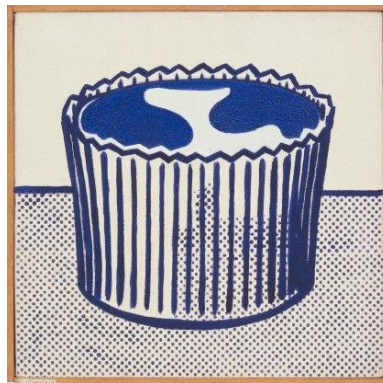


11. John Chamberlain
Butternut, 1963.

8. « Lichtenstein », 5 – 30 juin 1963, Galerie Sonnabend



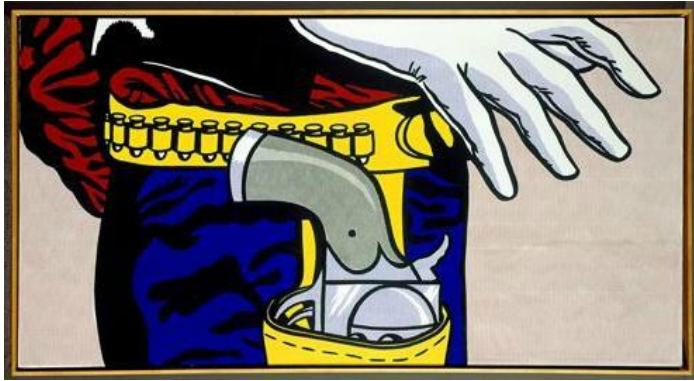
1. *Arrrrff*, 1962.
Huile sur toile.
76 x 91,5 cm



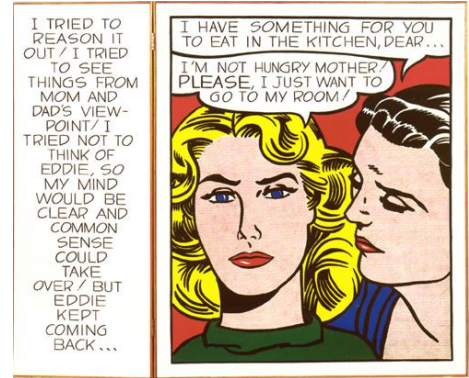
2. *Blue Peanut Cup*, 1962.
Huile sur toile.
30 x 30 cm



3. *Curtains*, 1962.
Huile sur toile.
173 x 145 cm
Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO, USA.



4. *The Draw*, 1962.
Huile sur toile.
91,5 x 173 cm



5. *Eddie Diptych*, 1962.
Huile sur toile.
112 x 81 cm



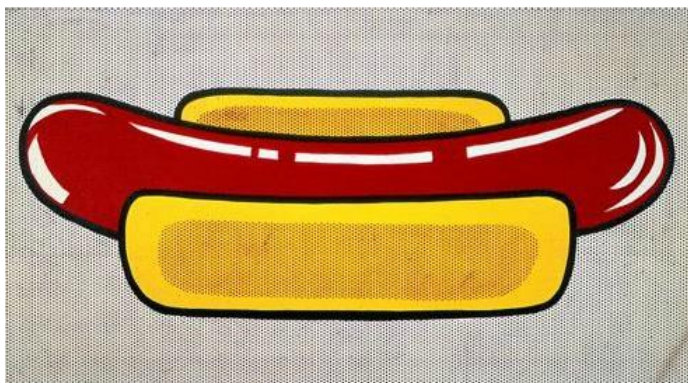
6. *Femme dans un Fauteuil*, 1963.
Huile sur toile.
173 x 122 cm



7. *Hopeless*, 1963.
Huile sur toile.
112 x 112 cm



9. *I Know ... Brad*, 1963.
Huile sur toile.
169 x 96 cm



8. *Hot Dog*, 1963.
Huile sur toile.
51 x 91,5 cm

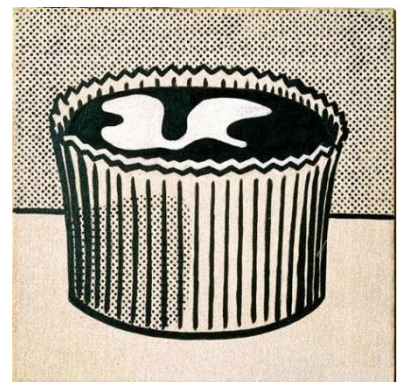
10. *The New*, 1961 – 63.
Huile sur toile.
91,5 x 142 cm



11. *Little Aloha*, 1962.
Huile sur toile.
112 x 107 cm



12. *Okay, Hot Shot, Okay*, 1963.
Huile sur toile.
203 x 173 cm



13. *Peanut Butter Cup*, 1962.
Huile sur toile.
35,5 x 35,5 cm

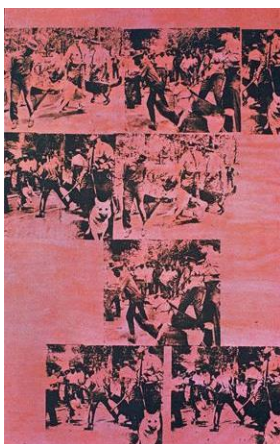


14. *Spray II*, 1963.
Huile sur toile.
76 x 91,5 cm



15. *Tire*, 1962.
Huile sur toile.
173 x 142 cm

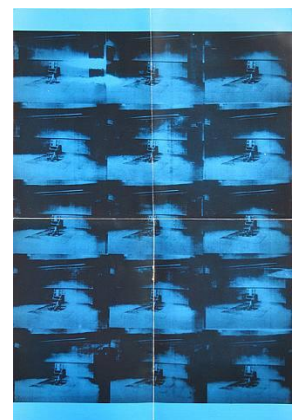
9. « Warhol », janvier – février 1964, Galerie Sonnabend



1. *Pink Race Riot*, 1963.
Sérigraphie sur toile.
328 x 209 cm



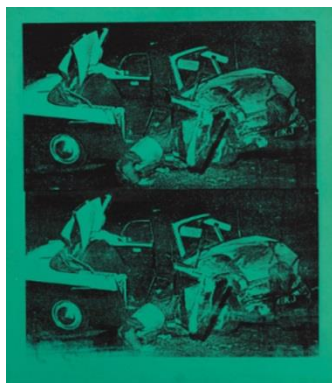
2. *Green Car Crash*, 1963.
Sérigraphie sur toile.
230 x 206,5 cm



3. *Blue Electric Chair (double)*, 1963.
Sérigraphie sur toile.
266 x 203 cm



4. *Bellevue*, 1963.
Sérigraphie sur toile.
271 x 208 cm



5. *Green Disaster*, 1963.
Sérigraphie sur toile.
122 x 106 cm



6. *Orange Car Crash*, 1963.
Sérigraphie sur toile.
63,5 x 78,5 cm



7. *Mrs. McCarthy and Mrs. Brown*, 1963.
Peinture polymère sur coton.
116 x 200 cm



9. *White Car Crash*, 1963.
Sérigraphie sur toile.
200 x 107,5 cm



10. *1947*, 1963.
Sérigraphie sur toile.
309 x 198 cm

10. « ROSENQUIST », 2 – fin juin 1964, Galerie Rive Droite

Liste non exhaustive



1. *Paint brush*, 1964.
Huile sur toile.



2. *White bread*, 1964.
Huile sur toile.



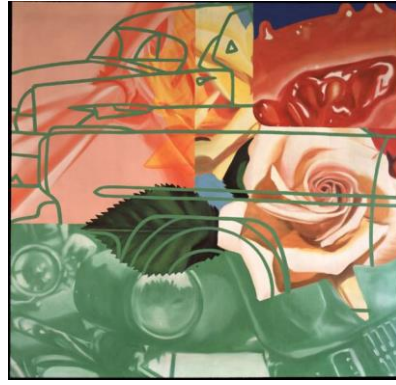
3. *Taxi*, 1964.
Huile sur toile.



4. *Front lawn*, 1964.
Huile sur toile.



5. *Silhouette*, 1964.
Huile sur toile.



6. *Cage*, 1964.
Huile sur toile.

11. « Claes Oldenburg », 21 octobre – novembre 1964, Galerie Sonnabend

Liste non exhaustive

1. *Eclair au chocolat et saucisses*

3. *Hot-dog*

5. *Hamburger*

2. *Oeuf à cheval*

4. *Ice-cream*

6. *Steak frites*



7. *Meats*, 1964.
Plâtre vernis et peint sur un plat.



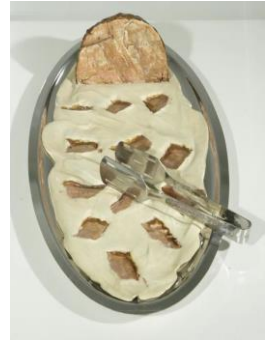
8. *Tartines*, 1964.
Plâtre vernis et peint sur un plat.



9. *Leopard Chair*, 1963.
Vinyle, bois, mousse, caoutchouc, métal.
83,9 x 177,0 x 93,7 cm



10. *Saumon avec mayonnaise*, 1964.
Plâtre vernis et peint sur un plat.



11. *Vitello Tonnato*, 1962.
Mousseline sur plâtre vernis et peint sur un plat.
28 x 30 x 43 cm

12. « Electric Art », 6 mai – juin 1966, Galerie Sonnabend



1. Dan Flavin
2. Daniel Smerck

3. Georges Segal
Gottlieb's Wishing Well.



4. James Rosenquist
Capillary Action II, 1963.
Huile sur plastique, bois, arbre,
neon et base en métal.
266 x 193 x 177 cm
National Gallery of Canada
Ottawa.



5. Jasper Johns
Field Painting, 1963 – 1964.
Huile sur toile avec objets.
Collection de l'artiste.

6. Leo Rabkin
7. Lloyd



8. Robert Rauschenberg
Odalisk, 1955.



9. Robert Watts
Chair, 1962.



10. Robert Watts
Picasso Signature, 1966.



11. Roy Lichtenstein
Revolvers, 1966.
Sérigraphie sur toile.

12. Takis, *Aimants*



13. Tom Wesselmann
Still Life.



14. Tom Wesselmann
Great American Nude #59, 1965.

13. « Tom Wesselmann », 4 novembre – 4 décembre 1966, Galerie
Sonnabend



1. *Great American Nude n°72, 1965.*
Acrylique sur toile.
136,5 x 226 cm



2. *Landscape n°2, 1964.*
Acrylique sur toile.
196 x 265 x 7,5 cm



3. *Still Life #41.*



4. *Great American Nude n°77, 1966.*
Acrylique sur toile.
216 x 201 cm



5. *Still Life.*



6. *Great American Nude n°79*, 1966.
Acrylique sur toile.

7. *Great American Nude*.
Acrylique sur toile.



8. *Bathtub III*, 1963.
Acrylique sur toile.
211 x 241 cm



9. *Mouth #15*.



10. *Still Life #54*.



11. *Great American Nude #74*.



12. *Great American Nude #74bis*.

Presse

1. « Jasper Johns », 16 janvier – mars 1959, Galerie Rive Droite

- Luce HOCTIN, « JASPER JOHNS », *Arts*, n°707, 28 janvier – 3 février 1959, p. 12 :

L'humour domine les toiles de Jasper Johns (Galerie Rive Droite) : des objets insolites, chiffres ou drapeaux, y sont au même titre que l'objet le plus banal, prétexte à diverses variations picturales, particulièrement réussies dans les blancs sur blancs. Cet ironique défi à la peinture en cours en vaut bien d'autres.

- Georges BOUDAILLE, « JASPER JOHNS », *Lettres françaises*, n°759, 5 – 11 février 1959, p. 11 :

Ce peintre américain est un nationaliste ardent, passionné de tir qui apprend à compter. Du moins, si je sais bien interpréter sa peinture. Ses sujets sont, en effet, le drapeau des Etats-Unis, une cible et des chiffres soigneusement alignés dans leur ordre arithmétique. Il faut noter qu'il les colore aussi bien que des artistes dont l'inspiration n'est pas aussi variée et qui n'ont qu'un thème unique pour toutes les œuvres. Mais ceci est-il de l'art ?

2. « Rauschenberg », 27 avril – mai 1961, Galerie Daniel Cordier

- Michel RAGON, « L'avant-garde », *Arts*, n°821, 10 – 16 mai 1961, p. 7 :

Lors de mon voyage aux U.S.A., il y a quatre ans, j'avais remarqué deux artistes « nouveaux » dont, à mon retour, je chantai les louanges : Nevelson et Rauschenberg. Nevelson est maintenant bien connue à Paris. Rauschenberg ne tardera pas non plus à y être célèbre. Sa première exposition parisienne nous donne une bonne anthologie de ses talents. Néo-dadaïsme, me dira-t-on. Certes, mais les autres peintres actuels ne sont-ils pas tous néo quelquechose. Alors pourquoi l'insolence et l'humour n'auraient-ils pas droit de cité éternelle dans la boutique des

Beaux-Arts ? D'autant plus que Rauschenberg nous montre des qualités de plasticien évidentes. Si Max Walter Svanberg possédait les mêmes dons plastiques, son œuvre serait également passionnante.

- José PIERRE, « Où va l'art abstrait ? », *Combat-art*, n°79, 5 juin 1961, p. 2 :

Simulacre d'agression

La licence que, sous couleur de libération, l'art « informel » encouragea pendant dix ans remis au goût du jour les attentats artistiques auxquels, entre 1914 et 1922, s'étaient livrés Marcel Duchamp, Francis Picabia, Hans Arp et quelques autres. Dada, redevenu à la mode, fit apparaître le « néo-dadaïsme », caractérisé par l'emploi de moyens non picturaux dans une intention apparente de défi aux traditions esthétiques, même les plus récentes. [sont cités Yves Klein, Jean Tinguely, Fontana, Burri...] [...] Voilà nos Néo-Dadaïstes : de fausses audaces au service des nouveaux riches.

La peinture est un acte libre

Il en va tout autrement avec le jeune Américain Robert Rauschenberg (Galerie Daniel Cordier). On se souvient encore du « Lit » qu'il avait montré lors de l'Exposition internationale du Surréalisme en décembre 1959 : l'un des objets les plus provocants de cette manifestation. Aujourd'hui, très peu d'objets, mais surtout des œuvres à deux dimensions dans lesquelles la liberté de la facture, une sorte de nonchalance de la mise en page dressent une synthèse de la rue, de ses habitants et du climat même de notre époque. Quelque chose d'inhabituel, qui ne se veut ni un cri de révolte ni une provocation délibérée, mais un acte de présence et d'existence.

« Etre peintre (en Amérique) signifie être opposant », c'est ainsi que Rauschenberg se définit au cours de sa passionnante réponse aux questions d'une insondable sottise qui lui sont posées par M. André Parinaud. Et cette chaise dont s'étonne M. Parinaud, parce qu'elle est fixée par le dossier à une toile, j'y vois le signe qui oppose la peinture de Rauschenberg au Néo-Confort de Burri. Le siège qui, d'ordinaire, permet de longuement contempler une œuvre d'art, dans un musée ou dans un appartement cossu, ici tourne le dos à l'art : la peinture n'est pas un objet de contemplation, *la peinture doit être vécue*. Par là, non seulement Rauschenberg dépasse l'ambition relativement superficielle de l'*action painting* chère aux peintres américains, mais il la complète, lui ajoute le volet qui faisait défaut jusqu'à ce jour. Du geste pur au comportement

réfléchi, la peinture serait-elle en passe de devenir un acte moral autonome de la même qualité que la réflexion philosophique ?

[...]

Où en est aujourd'hui l'art abstrait ? Où en est aujourd'hui le surréalisme ? A l'aube d'une nouvelle jeunesse. »

3. « *Jasper Johns* », 15 novembre – décembre 1962, *Galerie Sonnabend*

- Michel RAGON, « L'Amérique à Paris », *Arts*, n°891, 15 – 21 novembre 1962, p. 13 :

Nous avons annoncé, le mois dernier, une offensive de la peinture américaine à Paris. Cette semaine nous en donne un vivant exemple. D'abord par l'ouverture d'une nouvelle galerie américaine : David Anderson et Jack Mayer, ensuite par la nouvelle orientation de la galerie Marcelle Dupuis dont Mme Ileana Sonnabend, qui travaille en liaison avec la galerie Castelli de New York, assume désormais la direction. [...]

Par contre, Jasper Johns, que Mme Sonnabend présente à la galerie Marcelle Dupuis, est un des plus vivants éléments de la jeune Ecole de New York orientée vers le néo-dadaïsme. De ses drapeaux à ses chiffres, et plus récemment à ses introductions d'objets manufacturés, Jasper Johns fait toujours preuve de beaucoup d'humour, mais aussi d'incontestables qualités plastiques. C'est un vrai tempérament et un vrai peintre. Avec lui et Rauschenberg, l'Ecole de New York apporte en effet quelque chose, ce quelque chose dont les « nouveaux réalistes » sont les cousins parisiens. C'est d'ailleurs un évènement que l'une des plus grandes galeries de New York, Sidney Janis, consacre annuellement une exposition à cette tendance.

4. « RAUSCHENBERG », 1er – 16 février et 20 février – 9 mars 1963, Galerie Sonnabend

- Michel RAGON, « Une nouvelle jeunesse de l'école de New York », *Arts*, n°902, 6 – 12 février 1963, p. 13 :

RAUSCHENBERG n'est pas un inconnu à Paris. Sa première exposition parisienne en 1961, Galerie Daniel Cordier, avait scandalisé les uns et enthousiasmé quelques autres. Ce Texan de 38 ans, ancien élève de l'Académie Jullian, est en fait l'artiste qui, depuis Pollock, a réussi à donner à l'Ecole de New York une nouvelle jeunesse. Parce qu'il lui arrive de mettre dans ses tableaux un poulet empaillé, un vieux pneu d'auto ou une chaise, on a vite fait de parler dadaïsme. Il y a, bien sûr, un certain dadaïsme chez Rauschenberg, mais on peut y voir également une vraie passion de peindre mêlée à une attitude spécifiquement américaine (du moins actuellement) de l'artiste en rupture de banc avec la société. Le succès de Rauschenberg à New York a suscité un néo-dadaïsme, mais cela est une autre histoire, tout comme de lui découlent les pop-artists dont aucun n'arrive à son niveau. Extraordinaire plasticien, Rauschenberg n'est, en effet, destructeur qu'en apparence. Que l'on regarde attentivement les deux expositions qui nous sont proposées quai des Grands-Augustins. La première, qui réunit des œuvres de 1954 à 1961, est axée sur ce que l'on peut appeler le scandale (dans la mesure où tout œuvre insolite est scandaleuse), mais la seconde, qui regroupe uniquement des tableaux en noir et blanc de 1962-63 et qui succédera à la première du 20 février au 9 mars, se rattache aux dessins très beaux de Rauschenberg qu'il m'avait été donné de voir à New York. Si ses joueurs de base-ball ou de rugby, empruntés à l'illustration d'un journal, écrasent les pop-artists auxquels il a ouvert la voie, par ailleurs certaines de ses compositions géométriques pourraient rendre jaloux bien des peintres abstraits. Ces œuvres, qui empruntent à la sérigraphie sa technique et au monde coutumier ses parapluies et ses clefs, renouvellent l'art de Rauschenberg avec bonheur. Mais il faut aller d'abord saluer son bouc à longue laine et mettre en marche son tableau qui fait de la musique (avec deux postes de radio, il n'est pas question de tableaux à musique comme il existe des plats à musique, genre désuet et quelque peu anachronique). Réjouissons-nous qu'au moment où la France confie la Joconde à l'Amérique, celle-ci nous envoie Rauschenberg !

- Jacques MICHEL, « Rauschenberg », *Le Monde*, n°5618, 8 février 1963, p. 9 :

Lorsque vous pénétrez dans la galerie, une magnifique chèvre du Cachemire empaillée, la laine roulant jusqu'à terre, le flanc entouré d'un pneu automobile, le museau barbouillé de giclures de couleur, vous reçoit l'air terriblement sérieux dans ses oripeaux. Debout sur une toile étendue à terre [...] qui lui sert de socle, cette pièce inattendue est représentative de ce que ce jeune Texan appelle combine-paintings. Assemblages d'objets les plus divers, combinaisons où la couleur joue un rôle important, cela semble procéder d'un certain humour, d'un goût des facéties : pour Rauschenberg c'est un véritable processus de possession du monde. Le morceau de frusque collé comme un espace coloré, le parapluie multicolore, la coupure de journal (Help ! wanted by the F.B.I.) tous objets évocateurs de la vie courante, dès lors qu'ils ont été choisis par le peintre, deviennent représentatifs de sa sensibilité. La couleur qui semble jetée au hasard est utilisée avec un sens sûr, c'est la grande unificatrice ; l'hétéroclite devient homogène, résume une situation, celle de l'individu dans le grand brouhaha de la ville moderne. En quelque sorte, c'est une peinture sociale, mais au niveau de la sensibilité. C'est d'ailleurs pourquoi il n'est guère possible de dialoguer avec la peinture de Rauschenberg que par cette voie. N'a-t-il pas déclaré : un peintre « si on le comprend parfaitement, il est mort...

- Marie-Thérèse MAUGIS, « Rauschenberg », *Lettres françaises*, n° 967, 28 février – 6 mars 1963, p. 13 :

L'exposition de Rauschenberg s'est faite en deux temps. La première époque concernait les toiles de 1954 à 1961. La seconde couvrait les deux dernières années. Il y a sans conteste une rupture entre les deux époques. Dans la première ce sont les peintures dites périssables et qui, il faut l'avouer, ont mal vieilli. Les oripeaux colorés se sont ternis, les papiers ont jauni, le pigment lui-même autrefois ruisselant et lumineux s'est figé en magmas souvent poussiéreux, « je cherche à célébrer le présent » disait Rauschenberg au cours d'une interview. Par les moyens immédiatement à sa portée et avec une foudroyante rapidité, un emportement frénétique.

Tout au contraire les peintures récentes de Rauschenberg possèdent tous les caractères de l'œuvre destinée à durer. Le soin avec lequel il porte sur la toile avec une lenteur patiente, des images empruntées au présent mais fixées comme des apparitions, indique un esprit tout différent. Le raffinement avec lequel il élabore de délicats tracés renforce cette impression. Le fait que la juxtaposition des images empruntées aux journaux doive provoquer un choc visuel est

tempéré par le fait qu'entre ces images si finement incrustées sur la toile, ce soit encore des traces légères et presque monochromes qui les relient... Il y a dans ces œuvres dernières une poésie sauvage et rare fruit d'une mise en scène arbitrairement heureuse mais aussi d'une exaltation du vertige du présent...

5. « Jim Dine », 14 mars – avril 1963, Galerie Sonnabend

- Jean-Jacques LEVEQUE, « JIM DINE, Accusation du réel », *Arts*, n°908, 20 – 26 mars 1963, p. 13 :

L'objet n'est pas réintroduit dans la peinture de Jim Dine comme élément plastique, mais comme un symbole dont l'ambiguïté demeure totale. Il a d'ailleurs une présence multiple (réelle, imagée et parfois nominale). On est ici en face d'une série de gestes qui mettent en accusation le réel ou plutôt l'art susceptible de s'amorcer à partir du réel. En fait il s'agit le plus souvent d'exercices poétiques. De même que les « happenings » dont Jim Dine fut un grand spécialiste les années passées, à New York, sa peinture est une interrogation plus qu'angoissée, souvent teintée d'humour.

- Auteur inconnu, « JIM DINE », *Le Monde*, n°5654, 22 mars 1963, p. 9 :

Imaginez une toile blanche, nue, au milieu de laquelle se détachèrent un soulier ou un chapeau, une cravate... parfois peints, souvent collées, et même le nom inscrit en lettres capitales tel : SHOE. La peinture du jeune New-Yorkais Jim Dine est faite de la représentation directe et franche sans transposition des objets comme autant de symboles représentatifs de la mythologie moderne.

Mais la brutalité de cette attitude se double des rapports sensibles entre l'homme – le peintre – et les objets, et la civilisation. Ainsi ses tableaux faits d'outils en compagnie desquels le fils de quincaillier a passé son enfance – la scie, la burette, le marteau, les cisailles... - tendent moins à exprimer des valeurs picturales (sauf peut-être dans *Colourful Hammering*) que des instants poétiques dont il veut reconstituer les facteurs visuels... mais il le fait en tant que peintre.

6. « Pop Art Américain », 9 – 22 mai 1963, Galerie Sonnabend

- Michel RAGON, « La jeune peinture américaine », *Arts*, n°916, 15 – 21 mai 1963, p. 12 :

L'Ecole de New York, dans la mesure où Paris l'entrevoit, c'est seulement Hofmann, de Kooning, Gottlieb, Motherwell, que nous retrouvons au Centre Culturel Américain, et bien sûr Rothko, Pollock, Kline. Satisfait de cet effort, le Français ne cherche pas plus loin. Pourtant, à New York, Pollock et Rothko, c'est déjà de l'histoire ancienne. Les jeunes peintres, et c'est normal, cherchent dans d'autres chemins. On a parlé d'un retour à la figuration, là-bas comme ici. Il serait plus juste de préciser « nouvelle figuration ». En tout cas, ce n'est pas vers une figuration académique que se tournent les jeunes artistes. L'exposition du Centre Culturel Américain, qui mélange les générations et les tendances, permet de faire le point. Bien qu'encore, à bien y regarder, Diebenkorn soit un paysagiste bien confortable et Yektaï une sorte de Boldini revu et corrigé par l'art informel. La « nouvelle figuration » prend par contre un accent nouveau avec les pop artists : Rauschenberg, Lichtenstein, Rosenquist. Ces pop artists ont leur galerie attitrée à Paris, Ileana Sonnabend, qui justement présente actuellement six de ses poulains : John Chamberlain qui réalise des compositions spatiales avec des débris de voitures ; Claes Oldenburg, spécialiste de l'horrible alimentaire, par exemple, glaces à la vanille plus grandes que nature et qui se transforment en des sortes de chenilles ; James Rosenquist qui mélange des éléments d'affiches (nez, jambes, cheveux) : Andy Warhol, obsédé par Marilyn Monroe et les boîtes de tomato soup ; Tom Wesselmann qui construit des compositions à la gloire du whisky, du Canada Dry, du Coca-Cola et du Smoked Ham. Comme on le voit, il s'agit là d'un recensement méthodique de toute une mythologie américaine avec des moyens volontairement académiques s'inspirant de l'affiche publicitaire, des images de magazine, des comics trip. etc.

[...]

La jeune peinture américaine oscille donc entre un néo-dadaïsme du ready made et une abstraction géométrique qui apporte peu de nouveau après Malevitch et Mondrian. Elle a du mal à secouer la tutelle de ses prestigieux aînés. Elle montre en tout cas une activité et une ardeur combative qui sont un gage de santé et une promesse d'avenir. Les pop artists ne sont souvent pas autre chose qu'un bon gag, mais ils permettent néanmoins d'entrevoir ce que pourrait être un nouvel art figuratif plongé dans les affres du « profond aujourd'hui ».

7. « *Lichtenstein* », 5 – 30 juin 1963, *Galerie Sonnabend*

- Auteur inconnu, « LICHTENSTEIN », *Le Monde*, n°5719, 7 juin 1963, p. 9 :

Peindre, aux dimensions du mur, des illustrations de bande dessinées, de *Comics*, avec la même application réaliste, la même ligne simplifiée, qui fait d'un profil moins le portrait d'un individu que la représentation collective d'un type d'homme ou de femme, peut sembler une entreprise peu sérieuse si elle est considérée seulement comme une aventure plastique. Dans le *pop' art* américain, l'imagerie populaire c'est un fait de civilisation que Lichtenstein veut mener jusqu'aux dimensions de l'absurde, précisément grâce au caractère impersonnel du dessin publicitaire créateur de mythes et cernant l'inconscient collectif. Il y a encore trois ans, Lichtenstein faisait dans l'*action painting*, expression entièrement subjective. Avec la figuration de ses cow-boys, ses vamps exotiques et ses hot dogs, il passe de la subjectivité individuelle à celle de la masse.

Mais il joue moins sur un registre plastique créateur que sur le langage émotionnel impliqué par l'action des héros de la mythologie populaire.

Paradoxalement, c'est dans cette passion, mise à dépersonnaliser les sujets, qu'il faut voir l'ironie de Lichtenstein devant le spectacle d'une culture des masses trop commercialisée.

- Auteur inconnu, « Minuterie », *Combat-art*, n°101, 10 juin 1963, p. 2 :

Avec la principauté alpestre dont il porte le nom, Roy Lichtenstein partage le goût des différents procédés de reproduction mécanique. Toutefois, tandis que le petit Etat, dans ses vignettes postales, témoigne d'une nette prédilection pour l'héliogravure et la taille-douce, l'artiste new-yorkais, lui, préfère le pochoir et la similigravure, dont il se plait à imiter les effets de trames en les agrandissant cent fois et plus. Sans atteindre à la diversité des sujets qui fait auprès des philatélistes la réputation des timbres émis à Vaduz, les modèles de Lichtenstein sont assez variés. Vue cavalière de l'exposition Galerie Sonnabend : une bombe insecticide, un hot-dog, une héroïne de comic-strip, une « Femme assise » de Picasso (modèle 37), le tout passé au même crible : ou la notion de cliché retournée contre elle-même. Vue profonde : à ce tournant de l'histoire du monde, les Lichtenstein se suivent, mais ne se ressemblent pas.

- Jean-Jacques LEVEQUE, « LICHTENSTEIN, Objectivité », *Arts*, n°920, 12 – 18 juin 1963, p. 12 :

Lichtenstein est une sorte de Seurat froid, volontairement impersonnel qui pétrifie des images vulgaires, autant que des images plastiques, usant à l'égard de chacune d'elles de la même objectivité intelligente encore que critique au-delà de la première impression qui est la mise en situation d'un fait délibérément désincarné. D'une image de comics-strip, il fait l'idole froide et asexuée d'une civilisation mécanisée. Cette exploration du monde contemporain n'engage jamais l'auteur, sa pensée : devant le présent elle augure d'un bilan qui dressé à l'égard du monde actuel situerait sur le même plan, numérique sans doute, l'ice-cream soda et son consommateur.

8. « Warhol », janvier – février 1964, *Galerie Sonnabend*

- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1012, 16 – 22 janvier 1964, p. 13 :

Warhol est un Américain de trente-trois ans spécialisé dans l'adaptation sérigraphique de photos d'actualité. Il appartient à ce soi-disant « nouveau réalisme » qui ravage la peinture contemporaine. Sur les thèmes de l'accident d'auto, de la chaise électrique, de la lutte raciale, il compose des séries hallucinantes, d'un morbide échevelé. Ca n'a strictement aucun intérêt sur le plan de l'art du tableau et quant à l'invention je renvoie Warhol à la collection complète de la revue « Bifur », il s'apercevra qu'on faisait tout ça en France, au moment où il naissait en Pennsylvanie.

- Jean-Jacques LEVEQUE, « WARHOL, L'évènement », *Arts*, n°947, 29 janvier – 4 février 1964, p.11 :

L'art actuel a progressé dans le sens d'une signification nouvelle donnée à l'image qui est, chez Warhol, dépendante d'une actualité brûlante, pourrait-on dire. L'évènement dont son art témoigne est de « la tragédie à l'état pur ». Des photos (reportées en sérigraphie) « disent » sans afféterie, le monde dans un état de brutalité, de violence qui, dans sa banalité et sa véracité,

rejoint la beauté du verbe antique qui chantait la douleur d'Achille et les inquiétudes de Priam. Ces images rejoignent la beauté propre à certains documents de la télévision qui offre en direct des événements qui nous concernent directement.

- Michel CONIL-LACOSTE, « A travers les galeries », *Le Monde*, n°5923, 31 janvier 1964, p. 9 :

En passant du sujet banal et stéréotypé (boîte de conserve ou sourire de star) à l'évocation de la mort brutale (accident d'auto avec beaux cadavres, chaise électrique, désespérée écrasée au pied du building), ANDY WARHOL nous paraît avoir abandonné quelque chose d'essentiel pour un « pop artist ».

Il y avait du paradoxe, quelque chose comme un défi tonique, à élever à la dignité de l'œuvre d'art le portrait d'actrice condensant le désir de vingt millions d'Américains sans compter l'étranger ou l'objet comestible produit à milliards d'exemplaires. Mais cette dimension collective et cette dérision du sujet pauvre disparaissent avec le sujet riche, trop riche d'acuité tragique, et par définition individuel qu'est la mort de quelqu'un. Warhol a beau répéter et juxtaposer sur la toile le même cliché dramatique de la suicidée ou de l'accidenté (par un procédé à l'écran de soie), cette accumulation n'ajoute rien ni n'enlève rien à ce qu'à d'irréductiblement individuel (c'est-à-dire d'anti-« pop art ») l'accident de la route le plus classique.

Personnellement, malgré tout ce qu'on peut dire du rôle de la couleur rose ou bleue dans laquelle Warhol baigne sa chaise électrique ou ses cadavres, c'est surtout le photographe qui nous paraît devoir être félicité, et le fabricant de la chaise, ou la suicidée pour avoir osé le grand saut, ou l'automobiliste pour n'avoir pas freiné à temps et être venu joliment s'accrocher comme un pantin désarticulé à la branche d'un arbre.

Warhol peut nous séduire par son goût du cliché, par sa sensibilité aux obsessions modernes, par son brio technique à transférer sur toile des images automatiques. Mais, au bout de son processus de banalisation par bande filmée, qui est un peu son brevet, les images sont toujours là, inchangées, ni promues ni exorcisées : pour le peintre comme pour le romancier il est toujours périlleux de partir du maximum.

- Claude RIVIERE, « La représentation du quotidien », *Combat*, n°6100, 3 février 1964, p. 9 :

Ainsi nous en arrivons avec Warhol à saisir l'horreur de l'évènement. Ces grands montages, les uns s'attachant à la succession des situations d'un suicide, d'autres à saisir les états d'un accident d'auto et à voir la victime arriver au temps de la mort, puis cette chaise électrique qui en diverses inclinaisons va faire son office de néantisation, tout cela amène en nous un cri d'horreur. Pop Art peut être mais surtout abnégation de la sensibilité intime.

Warhol prend au cinéma cette cinétique qui de seconde en seconde, de mouvement en mouvement et cela de proche en proche va nous conduire au constat d'un arrêt qui peut souvent s'appeler, l'implacable désinence du destin. Nous sommes attirés devant ces faits divers, certes mais pourtant de tout cela se dégage un matérialisme que nous ne surprenions ni chez Van Hoeydonck ni chez Kapers.

Violence abusive peut-être mais surtout violation de tout ce qui dans notre être incarné refuse d'accepter les seules exigences de nos positions sataniques. Cette exposition reste pourtant attachante et extrêmement intéressante et dans son exégèse métaphysique ne reste pas éloignée des séquelles blasphématoires ou érotiques de nos comportements.

9. « ROSENQUIST », 2 - fin juin 1964, Galerie Sonnabend

- Michel RAGON, « Rosenquist : être peintre c'est combattre la nature », *Arts*, n°966, 10 – 16 juin 1964, p. 8 :

JAMES ROSENQUIST fait actuellement sa première exposition à Paris, Galerie Ileana Sonnabend. Il est, aux Etats-Unis, le plus célèbre des pop artists et l'un des ancêtres du mouvement puisqu'il s'est affirmé dans cette voie depuis... 1961. Le pop art est, on le voit, un fort jeune mouvement, mais qui a déjà gagné la renommée internationale. L'Ecole des pop artists anglais occupait toute la salle britannique de la Biennale de Paris 1963. Trois pop artists « parisiens » exposent cette semaine Galerie Yvette Morin : Smerck, Sanejouand, Chabaud sous le titre général : Poulet 20 NF. Qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, le fait est là, l'invasion pop inévitable. Il faudra passer par le pop comme on est passé par l'informel, le tachisme, le nouveau

réalisme. Le pop art, c'est de nouveau la vogue de l'anecdote et du chromo chère à l'époque surréaliste. Les jeunes critiques surréalistes ne s'y trompent pas qui saluent la venue de James Rosenquist à Paris comme un événement. José Pierre le compare à Magritte et Edouard Jaguer claironne : « Désormais, la traversée du miroir magrittien passe par ce Niagara d'images : la peinture de James Rosenquist. »

J'ai rencontré James Rosenquist lors de mon récent séjour aux Etats-Unis [...]. Il faut souligner à ce propos le rôle de la peinture publicitaire sur le pop art, qui n'est pas seulement une analogie d'images (les sujets des pop artists et des peintres d'affiches étant les mêmes) mais le fait que, aussi bien Rosenquist que Warhol, ont été pendant longtemps des peintres d'affiches. Beaucoup considéreront qu'ils le sont toujours mais qu'ils ont réussi à faire admettre aux critiques et aux collectionneurs que la peinture commerciale représente l'avant-garde.

Au contraire des autres pop artists qui ne nous donnent souvent que des agrandissements de dessins commerciaux, James Rosenquist, qui est surréaliste sans le savoir (dans la technique), se rapproche des futuristes par son simultanéisme d'images. C'est sans doute le plus doué des pop artists new-yorkais. Aussi peut-on exprimer à son sujet le même regret qu'à propos de Dali, de Magritte ou de Delvaux : « Quel dommage qu'il ne soit pas également peintre ! »

- Marie-Thérèse MAUGIS, « Peinture fraîche », *Lettres françaises*, n°1035, 25 juin – 1^{er} juillet 1964, p. 16 :

On parle beaucoup de Pop Art actuellement à Paris, surtout d'ailleurs pour accabler cette « imagerie publicitaire » qui, dit-on, n'est ni populaire, ni de l'art enfin. C'est un peu vite condamner une forme d'expression dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle se répand dans le monde comme la terreur en d'autres temps.

De tous les pop'artistes américains que l'on a pu voir au dernier salon de Mai, Rosenquist est sans doute le plus peintre. S'il accumule, en les juxtaposant dans de grandes toiles, des éléments disparates qui semblent perçus simultanément c'est avec une application de peintre réaliste qu'il cherche à retrouver une émotion visuelle impérative. Ces toasts trop blancs sur lesquels un couteau étale une margarine trop jaune, ce bol dont la crème va se répandre d'un moment à l'autre, cette section de tomate à la pulpe transparente, ces cacahuètes trop lisses qui sautillent d'un sac de cellophane. Tous ces éléments peints presque en trompe-l'œil, s'ils possèdent une certaine puissance expressive, c'est d'abord bien sûr par les rapports ambigus qui

les lient, dus à un automatisme volontaire de la perception mais surtout par la technique de représentation utilisée. Ceci est particulièrement frappant dans ce panorama de jardin dépouillé « front lawn ». Rosenquist ne se contente jamais de reproduire avec plus ou moins d'exactitude objective des formes géantes pour en cristalliser l'image obsédante. Il fausse à chaque instant leur aspect, poussant à leur paroxysme les qualités extérieures des choses vues. C'est en quoi ces peintures le rattacheraient peut-être plus directement à certaines formes surréalistes qu'au pop art proprement dit dont Rosenquist n'utilise que l'inspiration formelle, elle-même reflet évident de la civilisation américaine.

10. « Claes Oldenburg », 21 octobre – novembre 1964, Galerie Sonnabend

- François PLUCHART, « Du turbo-réacteur aux espaces variables », *Combat*, n°6327, 26 octobre 1964, p. 7 :

Trente-cinq ans, les épaules larges et une bonne tête, le champion du pop'art est à Paris. Il s'appelle Oldenburg. Les spécialistes en matériaux de récupération affirment en hochant la tête que c'est lui qui aurait dû recevoir le grand prix de la XXXIIe Biennale de Venise.

Oldenburg est un homme affable et cultivé : on l'invite aux générales de théâtre. C'est aussi un homme courtois : il a choisi, pour son exposition parisienne, un thème alimentaire parce que, dit-il, la nourriture tient en France une grande place. Et ainsi, on peut voir à la galerie Sonnabend d'étranges plats cuisinés dans le plâtre. Il y a tout l'arsenal des vitrines de self-services : le hot-dog, l'ice cream, l'hamburger, le steak-frites, l'œuf à cheval et d'autres plats plus rares destinés aux palais délicats tel l'éclair au chocolat et aux saucisses.

A vouloir déclencher des positions neuves de l'esprit, l'art en est venu à l'objet de démonstration pour marchands de réfrigérateurs. Après les plats 1900 décorés de fruits et légumes en relief et les ready-made de Marcel Duchamp, ce qui reste neuf et le sera toujours, c'est l'appellation artistique que quiconque a le droit d'accoler à n'importe quel objet. C'est peu, c'est mince.

- Michel RAGON, « Oldenburg : un art alimentaire », *Arts*, n°978, 28 octobre – 3 novembre 1964, p. 25 :

J'avais entendu dire la semaine dernière que le pop art était mort aux Etats-Unis, remplacé par une nouvelle école : celle des tableaux qui bougent, autrement dit la tendance vasarélienne, elle-même héritée du Bauhaus. C'est possible. Les deux tendances se montraient en effet une certaine rivalité lors de mon séjour aux USA l'hiver dernier.

Toujours est-il que l'une des vedettes du pop art américain, qui vit depuis trois mois en France, Claes Oldenburg, n'en a rien su. Et il expose le produit de ses trois mois de séjour parisien à la galerie Sonnabend sous le titre : *La Table européenne*.

La Table européenne ? Pourquoi ? Eh bien ! parce que Oldenburg exposait aux Etats-Unis les produits de la table américaine : hamburgers, glaces, saucisses, le tout en plâtre colorié. A Paris, il expose des œufs pochés, de la charcuterie, des poissons à la moutarde (tiens, tiens ! voilà bien du barbarisme américain !), des glaces avec leurs vraies petites cuillères (à demi dégustées), une « omelette tombante » (dans ses quatre états simultanés). Mais on y voit aussi d'affreux sandwiches américains et ces horribles tubes dans lesquels (aussi bien en France qu'en Amérique) on fourre tout : dentifrice, mayonnaise, savon à barbe, moutarde, vaseline, etc.

Oldenburg affirme qu'il aime bien que les gens rigolent devant ses objets. « La rigolade, dit-il, c'est encore un moyen d'étendre l'imagination. » Et il ajoute : « Mon ice-cream est une illusion d'ice-cream. Je ne veux pas imiter mais créer une situation lyrique. M'occupant de l'imaginaire, je suis une fois de plus superflu dans une société industrielle. Alors je fais semblant d'avoir un rôle : en imitant le pâtissier ou le menuisier, je joue à être un travailleur. »

Comme on le voit, ce colosse suédois, fils de consul, ne manque ni d'humour ni de lucidité.

Et il dit encore à son préfacier Otto Hahn :

– Je me suis servi de l'art commercial de la publicité. Les impressionnistes prenaient les arbres et les fleurs pour modèle, moi je prends les affiches. Les murs couverts de réclames, ce sont nos fleurs à nous.

Cette phrase pourrait être prise comme un manifeste du pop art. Mais en regardant attentivement son exposition, on s'aperçoit d'une énorme transformation dans les objets d'Oldenburg. Aux Etats-Unis, c'étaient des appeaux d'étalage, des saucisses en toc. A Paris, ces viandes en trompe-l'œil ont tendance à devenir des natures mortes picturales. Son « Pain avec du fromage » est irréaliste et plus proche des pierres que du pain. Son « Tube et boîte d'anchois »,

on dirait un Fautrier, avec ses bleus, ses gris, ses roses pastels. De l'objet d'étalage tel quel ou presque, à la nature morte hollandaise et même carrément à la sculpture, est-ce l'air de Paris, est-ce « l'affreuse ambiance esthétisante » de Paris qui a conduit Oldenburg à un tel reniement du pop art ?

Toujours est-il que l'on peut discerner dans quelques-uns des « objets » exposés chez Iléana Sonnabend une perte évidente du réalisme au profit du sens pictural et du raffinement. La même démarche est manifeste chez le « nouveau réaliste » Arman.

Au moment où Paris se laisse séduire par le pop art, le pop artist Oldenburg se laisse séduire par Paris.

- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1051, 29 octobre – 4 novembre 1964, p. 15 :

Le dernier « rigolo » qu'Ileana Sonnabend lance dans sa galerie du quai des Grands-Augustins s'appelle Claes Oldenburg. Cela devient de la manie ces manifestations et mon éminent confrère de « l'Express », Otto Hahn, qui la semaine dernière trouvait que les « naïfs » ça n'existe pas en tant que peinture », consacre sept grandes pages d'un somptueux catalogue à tenter de nous expliquer la beauté des objets fabriqués par ce « pop'iste » américano-suédois diplômé de Yale, et qui ressemblent très exactement à ces faux poulets rôtis utilisés au théâtre ou à ces côtelettes de mouton en caoutchouc peint avec lesquelles jouent les « chiens-chiens à sa mémère » à l'âge de la dentition. Il n'y réussit pas et se mélange un peu les « papattes » mais dans cette préface le peintre avoue avec tranquillité « quand je fais quelque chose pour moi, c'est très beau, mais j'ai une notion très personnelle du beau et du laid. On pense que je dévoile la laideur de la civilisation industrielle. Ce n'est nullement dans mes intentions : mon œuvre est indépendante de la sensation esthétique ». Qu'est-ce qu'il veut qu'elle nous f... alors son œuvre ! Je signale cependant aux collectionneurs éventuels qu'ils trouveront dans l'annuaire l'adresse de quinze maisons spécialisées dans la fabrication d'aliments factices pour démonstrateurs de réfrigérateurs et installateurs de vitrines, beaucoup mieux faits et beaucoup moins chers.

- Michel CONIL-LACOSTE, « Le sujet d'Oldenburg », *Le Monde*, n°6168, 13 novembre 1964, p. 13 :

« La joie d'avoir fabriqué quelque chose ayant une apparence naturelle », remarquait Hegel, « ne tarde pas à tourner en ennui et mécontentement, et cela d'autant plus vite et plus facilement que l'imitation est plus fidèle ».

Claes Oldenburg a-t-il lu Hegel ? Il devrait en tout cas, à ce compte, être assez mécontent de lui, puisque ce que Bernard Palissy du « pop'art » exécute dans les trois dimensions, en plâtre, ses rôtis, ses côtelettes et ses ice-creams, alors que le philosophe ne parlait que peinture. Et, pour que l'illusion soit complète, il les dispose sur de modernes éventaires de boucher ca-capotés de plexiglas, auxquels ne manque que le mécanisme de réfrigération.

La défense n'est pas à court d'arguments : Chardin aussi peignait des victuailles ; est-il si scandaleux de leur ajouter l'épaisseur ? Voilà pour le sujet. Quant à cette poétique de l'objet dérisoire, elle ne manque pas de parrains, de Duchamp à Man Ray : voilà pour l'objet. Oldenburg n'encourt donc pas de procès, sinon en contrefaçon.

Il faut ici creuser les choses, même si Oldenburg s'ingénie à leur conserver toute leur offensante, joviale et rose intégrité. Que cette boucherie et cette confiserie pétrifiées aient été précédées, par exemple, par certain « pain peint » de Man Ray n'émeut aucunement les amis de l'exposant. De tels précédents ne posent pas seulement le problème de l'antériorité créatrice, pour l'artiste, mais celui du sentiment du déjà vu, pour le public. Sur le premier point, on vous rétorquera qu'être ou non, le premier n'a aucune importance en soi, et qu'au demeurant des deux côtés de l'Atlantique, il peut y avoir convergence de préoccupations, même décalée dans le temps ; sur le deuxième point, que les viandes, les biscuits et les desserts d'Oldenburg relèvent d'un tout autre esprit qu'un vrai pain recouvert de peinture, et sont beaucoup plus que les victuailles factices des marchands de frigidaires ou ces fruits de plâtre que nos grand-mères disposaient dans leurs dessertes.

Ce n'est pas, effectivement, tout à fait la même chose, lorsque Oldenburg dispose sous vitrine quatre phases de la consommation d'un même plat, nous montrant en somme le film de sa dégustation sans montrer le dégustateur. Ce n'est pas non plus la même chose lorsqu'il donne à ses pâtisseries des tons pastels qui relèvent de la peinture et dépassent la vulgaire simulation de l'objet. « Il y a plusieurs manières d'entrer en contact avec l'objet : manger, toucher, s'asseoir, porter, caresser... explique l'artiste. Dans mon œuvre, je mélange toutes ces formes de

sensations physiques. Mon ice-cream est une illusion d'ice-cream. Je ne veux pas imiter, mais créer une situation lyrique. Mon travail est l'objectivation de mes relations avec le monde. »

On a finalement l'impression qu'Oldenburg ou en tout cas ses supporters, hésitent entre deux justifications : celle de la simulation obsessionnelle de l'objet, banal, et celle de son interprétation par un tempérament d'artiste.

Nous serions plutôt enclins à penser qu'Oldenburg nous offre sa version personnelle d'une conception innovée par son compatriote Jasper Jones avec ses ampoules électriques ou ses boîtes à pinceaux prises dans le bronze. Comme lui, il nous rend attentifs à la poésie du banal, en reconstruisant à compte d'artiste les objets ensevelis sous la poussière et la distraction de l'usage quotidien. « Il suffit, disait Goethe, que l'artiste fasse choix d'un sujet pour qu'il n'appartienne plus à la nature. » Le sujet d'Oldenburg est un peu farce. Mais il y a une certaine gravité (et beaucoup d'adresse) dans le travail qu'il déploie pour lui donner une seconde nature.

11. « Andy Warhol », mai 1965, Galerie Sonnabend

- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1080, 13 – 19 mai 1965, p. 14 :

[...] Je dis ma préférence pour Bona par rapport à Andy Warhol dont je viens de voir les œuvres dans une galerie et un journal d'ouvrages de dames à la fois. Bona, c'est la fantaisie, la grâce, l'humour, le plaisir des associations hétéroclites mais toujours spirituelles. C'est tous les souvenirs d'une très vieille culture cousus comme du « patchwork » par une main qui a l'impertinence d'un conte de Voltaire. Warhol, c'est le fabricant de papier peint pour bungalows d'« Alphaville » avec cauchemar climatisé et stérilisé. On me dira que Bona c'est encore la vieille Europe des romains, des vénitiens, des triestins avec ses tapis un peu usés par les pieds de la Duse tandis que Warhol c'est l'angoisse déclenchée par les grosses têtes de Princeton et les bohèmes de Greenwich-Village. On me dira tout ce qu'on voudra mais je me sens dans mon climat avec Bona et ses merveilleux assemblages rue des Canettes et pas du tout avec l'autre sur le quai des Grands-Augustins. D'ailleurs, pour les quelques lustres qu'il me reste à vivre, je ne tiens pas aux rythmes d'angoisse mécanisée et je préfère la gondole de Bona, sa poésie feutrée et

baroque un peu, et la qualité de son inspiration. Bona est née peintre comme d'autres sont nés décalcomanes.

- Jacques MICHEL, « A travers les galeries », *Le Monde*, n°6329, 21 mai 1965, p. 13 :

Le romantisme de la couleur que reconsidère Arman [cf. expo mentionnée précédemment] n'est pas de mise chez ANDY WARHOL : celui-là a mécanisé sa couleur, la machine en a aplati les densités et absorbé les vapeurs. Les fleurs, pourquoi aller les cueillir au champ ? Plus merveilleux est le jardin des revues illustrées. C'est là que Warhol, explorateur de la mythologie moderne – Marilyn Monroe, Campbell's Soup et chaises électriques, – a découpé ces quatre fleurs d'un ciseau négligent. Agrandies jusqu'à la démesure, où elles retrouvent celle que le peintre leur a insufflée, desséchées par la technique sérigraphique, ce n'est certes plus le romanesque parterre de fleurs qui s'offre à nous mais un univers décoratif qui est plus le simulacre de la peinture que la peinture elle-même, abstraite de tout, sentiment subjectif, mais sans doute enrichie d'une tentative nouvelle. Sur la toile, la fleur n'est plus le substitut de son modèle : elle lui emprunte la découpe mais tente de s'imposer comme un espace coloré qui secrète soi-même ses propres valeurs. Répétées à foison en petit formats, les sérigraphies d'Andy Warhol proposent une fraîche bouffée de couleurs acrylique : l'âge technologique a déjà son printemps.

12. « Roy Lichtenstein », 1er – 30 juin 1965, Galerie Sonnabend

- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1085, 17 – 23 juin 1965, p. 11 :

Quand j'ai envie de me payer une pinte de bon sang, je vais chez Ileana Sonnabend, quai des Grands-Augustins. C'est un peu comme si j'allais au « drugstore » faire du « shopping » parmi les nouveaux « gadgets ». (Pardonnez-moi, cher Etiemble, d'avoir fait tenir trois de ces mots en une seule ligne !) J'y vais incognito, bien sûr, car la maison est du genre nerveux et ils ont, après avoir fait du bruit au Salon de Mai, voulu interdire leur local au cher Alvard pourtant

bien doux, lui, car on supporte mal les critiques qui ne se pâment pas. Je voudrais bien me pâmer mais c'est très difficile après les éternuements qui me viennent rien qu'en prononçant le nom des poulains de la maison, qui n'en sont pourtant pas responsables, les pauvres ! Avec Rauschenberg, passe encore, mais avec Lichtenstein, ça finit toujours par un « A vos souhaits ! » de ma compagne que me laisse gêné. Lichtenstein, c'est un New-Yorkais du nouveau réalisme américain, une sorte de popartiste fuligineux et crachotant sur fond de trame. « *Je crois que la signification de mon œuvre, c'est qu'elle est industrielle* » dit-il, et il ajoute : « *L'industrialisation arrivera bientôt dans le monde entier et le pop'art ne sera plus seulement américain mais universel.* » Prophète avec ça, notre artiste ! Qu'il me permette pourtant de lui dire que la France n'est pas le Far West, les critiques des Indiens et le pop'art une carabine Winchester, et qu'on résoudra le problème par une conquête de l'Ouest en cinérama. Pour qu'un art devienne universel, il lui faut des génies. Ce ne sont pas les nuages ou les portiques de Lichtenstein qui en seront en tout cas l'âme, ils sont laids, plats, et ne valent pas un tout petit coin de ciel de Boudin ou même ceux que peignit à une époque Ozenfant qui doit bien s'apercevoir du pillage qu'on lui fait subir maintenant.

- Jacques MICHEL, « L'art industriel », *Le Monde*, n°6359, 25 juin 1965, p. 12 :

Avec Lichtenstein, nous abordons l'autre versant de l'art industriel, le figuratif. Ce peintre s'est fait connaître par ses tableaux qui reprenaient en gros plans les scènes de bandes dessinées avec un réalisme « objectif » qui l'amenait à reproduire en peinture, jusqu'à la trame de la photogravure. Si la version abstraite de l'art industriel a une démarche grave, celle qui considère le flot figuratif des « informations » publicitaires se place pour sa part d'emblée dans une position satirique. Éléments formels d'une part, mais aussi ironie : tel est le contenu du tableau.

Sur le plan des formes, l'histoire à venir dira sans doute combien Léger précéda et influença ceux du pop'art. Ces grands espaces d'un jaune violent cerné de noir, ces boudins que l'on retrouve dans les colonnes du temple grec de Lichtenstein, autant de parentés proches ou lointaines.

Mais une fois l'élément trouvé – la trame mille fois grossie de la photogravure que répètent les petits ronds de couleur d'une tôle perforée, - celui-ci devient l'objet du tableau lui-même, bien qu'il prenne l'apparence d'un paysage marin.

Un pas de plus, et nous voici dans le jeu optique ; pas que Lichtenstein n'a pas manqué de franchir. C'est l'histoire toujours répétée, mais le cycle est plus court : à un certain moment, la démarche figurative de ce pop'artiste déboucha sur l'abstraction... avec l'ironie en moins.

13. « *Electric Art* », 6 mai – juin 1966, Galerie Sonnabend

- François PLUCHART, « Au Salon de Mai l'abstraction est morte », *Combat*, n°6806, 9 mai 1966, p. 7 :

SONNABEND OUVRE SES PORTES

La galerie Sonnabend est la seule galerie parisienne à présenter des peintres américains. Sa réouverture après plusieurs mois de silence est un événement pour la jeune peinture, la caution que Paris ne renie pas son passé, qu'il est ouvert aux attitudes aux attitudes contemporaines les plus présentes.

Pour l'inauguration de ses nouvelles salles, la galerie Sonnabend a réuni une exposition de choc : art electric qui réunit, en particulier des œuvres de Rauschenberg, Takis, Segal, Smerck, Watts, Rosenquist, Wesselmann.

- Jacques MICHEL, « Rive gauche en festival », *Le Monde*, n°6635, 13 mai 1966, p. 13 :

Aux antipodes de cet art [cf. Courbet] par la géographie et la sensibilité : le pop'art électrique de la galerie Sonnabend qui inaugure sa réouverture dans des locaux élégamment aménagés par un jeune architecte (12, rue Mazarine). Ici, ce n'est pas au bruissement profond de la nature que l'on prête attention, mais aux rumeurs agressives et inquiétantes de la jungle urbaine réglée sur le mode industriel. Le tableau assemblage de WESSELMANN – porte de réfrigérateur, bouteille de « Seven up », pendule électrique, plaque de chrome et peinture en camaïeu gris – est une composition fermée d'une solidité rarement atteinte dans le pop'art. Tout scintille, brille, s'allume et s'éteint dans les assemblages de WATTS – signature de Picasso élevée au rang de mythe en forme de hot dog, chaise doublée de néon bleu, - de LLOYD,

RAUSCHENBERG, RABKIN, SEGAL, ... exprimant les affabulations dérisoires des signaux lumineux des mégaloïoles.

- François PLUCHART, « La fièvre monte à Venise », *Combat*, n°6835, 13 juin 1966, p. 9 :

Avec Rauschenberg, l'Amérique a été couronnée il y a deux ans. Etienne-Martin retombe à zéro, Martial Raysse va rapporter le prix à la France et cela d'autant plus sûrement que l'Amérique ne participait pas. Elle organiserait sa propre manifestation dans l'ancien Consulat américain. Aux nouvelles, les Vénitiens aimeraient que l'Amérique prenne à sa charge une grande partie des frais de la biennale. Les Américains boudent, puis finissent par aménager leur pavillon. Segal donnerait le prix de sculpture à l'Amérique.

Subitement, Etienne-Martin remonte. On lui accorderait le prix de sculpture et on diviserait le prix de peinture entre les deux Italiens Burri et Fontana. Samedi matin, je suis réveillé par un coup de téléphone de Venise. Un ami m'assure que l'Américain Lichtenstein a le prix. La galerie Sonnabend envoie de nouveaux renforts.

- Jeanine WARNOD, « Peinture américaine en Europe », *Le Figaro*, n°6792, 30 juin 1966, p. 16 :

L'art américain, principalement l'Ecole de New York, est actuellement représenté en Europe dans les grandes manifestations internationales : par Betty Parsons au Salon des galeries pilotes, de Lausanne; à la Biennale de Venise et à Paris, chez Ileana Sonnabend, qui vient d'inaugurer une nouvelle galerie, 12, rue Mazarine.

Sous le titre « Art Electric », Sonnabend présente un pop art électrique et sonore. Le néon cerne les motifs peints sur toile et les objets exposés. Cette lumière colorée est constante ou clignote. Un véritable juke-boxe s'intègre à la sculpture en plâtre de Segal. On s'étonne d'entendre de la musique et on découvre un transistor dans une composition murale...

Les aimants de Takis animent des antennes et un éclairage donne au nu de Wesselmann un aspect publicitaire. Cet art apparaît donc comme une évolution dans l'utilisation et l'interprétation de matériaux et de forces qui conditionnent notre vie quotidienne.

Sonnabend, lui, va de l'avant ; Betty Parsons – qui révéla à partir de 1945 des artistes aujourd'hui consacrés – préfère, elle, défendre ses anciennes découvertes qui avec le recul du temps semblent avoir perdu de leur vitalité.

En visitant le pavillon des Etats-Unis de la Biennale, on comprend pourquoi le conservateur du musée Gugenheim, à New York, n'approuvant pas le choix des œuvres exposées, a donné sa démission.

La peinture de Kelly se limite à une surface monochrome où tout espoir d'une apparition de forme est exclu et dont les couleurs pures éblouissent. Ce total dépouillement mène au vide absolu...

Quant à Lichtenstein, qui brigait une place de lauréat, il n'a pas réussi à séduire le jury avec ses immenses bandes dessinées et ses temples grecs à la manière des dépliant touristiques.

Quelle conclusion peut-on tirer de cette production artistique d'un pays qui veut depuis quelque temps tenir la première place dans l'art moderne ?

Les Américains rompent avec un passé qui les encombre. Ils ont trouvé le moyen d'y parvenir en utilisant des matériaux nouveaux ou en cultivant des paradoxes en forme de théories. Les adeptes pullulent et à travers le monde se répand un art sans doute nécessaire puisqu'il correspond à une réalité immédiate, mais qui risque d'être de courte durée. La lassitude, des préoccupations nouvelles et surtout la dégradation de ces matériaux d'emprunt, contribueront à sa disparition.

Le malaise que l'on éprouve provient d'une confusion qui ne se dissipera que lorsqu'on n'appellera plus peinture ce qui est objet et sculpture ce qui est machine.

14. « Tom Wesselmann », 4 novembre – 4 décembre 1966, Galerie Sonnabend

- François PLUCHART, « Le Parc, Wesselmann et Bellmer à l'assaut du romantisme pictural », *Combat*, n°6961, 7 novembre 1966, p. 9 :

Trois expositions retiennent actuellement l'attention : celle de Julio Le Parc, grand prix international 1966 de la biennale de Venise, celle de Wesselmann, artiste de la seconde

génération pop'art à laquelle appartient Warhol et Lichtenstein avec qui il est en concurrence directe, enfin celle de Bellmer, le plus ouvertement érotique des peintres surréalistes.

[...]

Par sa concision et son modernisme stimulant, Wesselmann fut l'un des grands gagnants de la récente exposition **Electric Art** à la galerie Sonnabend. Aussi célèbre à New York que Lichtenstein, Oldenburg ou Warhol, son œuvre, cependant, n'avait encore jamais fait l'objet d'une présentation individuelle. Aussi son exposition était-elle attendue avec cette impatience qui marqua naguère celles des deux maîtres de la première génération réaliste américaine : Rauschenberg et Johns.

Pour répondre à un besoin de connaissance du public parisien, la galerie Sonnabend a voulu montrer différents aspects de l'œuvre. Il en résulte une exposition plus didactique que cohérente.

Wesselmann exalte le stéréotype, l'attitude banale, anti-exceptionnelle, les sourires figés, les maquillages de série tels que le cinéma les vulgarise. Profondément antiromantique, Wesselmann schématise la société à laquelle il appartient. Il constate le monde. Il n'a cependant rien d'un néo-réaliste. Au lieu de magnifier l'objet dans sa beauté particulière, il tente de le fondre dans un principe pictural, d'en minimiser la personnalité en vue d'une synthèse lyrique.

Conscient de l'antagonisme entre le lyrisme et l'objet, Wesselmann, dans son approche antiromantique d'une réalité quotidienne devenue œuvre d'art, tend à refuser l'objet à mesure qu'il développe son œuvre dans le sens de la pureté et de l'impersonnalité. Ses œuvres récentes sont à cet égard les plus attrayantes. Traitant habituellement du corps féminin, le plus souvent dans une attitude agressivement érotique, il débarrasse le nu de toute impureté, de toute tentation charnelle. Il le ramène à des symboles. En ne conservant qu'une image incorruptible, imputrescible et figée, Wesselmann, en se souvenant des leçons chromatiques et formelles de Matisse, compose les panneaux publicitaires de la sensualité d'aujourd'hui.

- Gilbert GATELLIER, « Trois expositions en coup de poing », *Arts-Loisirs*, n°59, 9 – 15 novembre 1966, p. 55 :

NOTRE époque et celle d'un art de prise de conscience, l'inverse d'une aliénation. S'il n'y a pas de progrès en art, j'aime à croire que l'humanité, par les développements rationnels ou non de la connaissance, progresse vers une conscience plus riche, plus complexe de la vie. L'art

y est associé, et d'autant mieux peut-être qu'en lui la part de sublimation esthétique semble régresser. C'est là, et le commentateur ne peut que s'incliner, un courant majeur parmi les artistes. Non sans de multiples ambiguïtés d'ailleurs, inhérentes aux démarches, aux œuvres, et aussi au degré de compréhension que nous en avons, placés que nous sommes dans le courant même de la création. Trois grandes expositions, cette semaine, aussi dissemblables soient-elles, illustrent fort bien cette parenté d'esprit.

De *Wesselmann*, l'un des authentiques jeunes « pop'artists » américains, nous est montrée une sélection d'œuvres s'échelonnant de 1962 à 1966. Ce sont, sur des sujets appartenant au quotidien moderne, des peintures, des montages d'objets (réels ou sommairement imités), des formes en plastique colorié, ou toutes autres combinaisons, mêlant le réel, les reproductions stéréotypées qu'en donne la civilisation technique et les imitations ou interprétations qui sont le fait du plasticien lui-même. Poste de radio, fruit, bouteille de bière, voiture, baignoire, nu féminin sont ainsi mis en situation, une situation soigneusement aseptisée mais qui souffre par contre des décalages inquiétants de la mise en scène, des failles décelables dans son apparente sérénité, son apparente logique. L'édifice est miné de l'intérieur. Ce n'est pas comme chez Raysse le rêve d'une idéale beauté artificielle, l'humour d'une beauté « trop voulue », mais plutôt – avec cette même annulation de la frontière entre art et réalité dont parle Jean-Louis Ferrier – une ironie qui conteste l'éclosion même de la beauté pourtant désirée (voir l'emploi ambigu de la couleur dans les Nus), qui conteste les artifices profonds de la vie.

- Jacques MICHEL, « Images et modèles », *Le Monde*, n°6790, 11 novembre 1966, p. 13 :

Tom Wesselmann fait partie de l'équipe première des pop'artists américains. Il s'y est taillé une place à part. C'est un des rares qui pratiquent ce qu'on appelle la composition des formes et des couleurs. Ce n'est sans doute pas parce qu'il croit en ces valeurs, que le pop' renie d'ailleurs fondamentalement puisque c'est une école de contestation et d'ironie, une sorte d'humour pictural qui s'exerce sur l'environnement social. Tout simplement les « modèles » qu'il a choisis sont puisés dans la publicité, laquelle doit utiliser un langage assimilable par le plus grand nombre.

Comme chez presque tous les peintres du pop' son art reflète une réalité qui s'impose violemment à la sensibilité de l'artiste. Tom Wesselmann n'en retient que certaines particularités.

Il a deux thèmes majeurs – mais peut-être est-ce le même : l'idéal féminin et les produits de grande consommation tels que les présente le système publicitaire outre-Atlantique, qui ne se différencie finalement du nôtre que par son échelle. Ses great american nude s'apparentent à des affiches publicitaires, mais soigneusement peintes à la couleur acrylique. Ce sont généralement des avant-plans démesurés traités sur un ton glacial et impersonnel comme pour être vus de loin, ils mettent avec une aberrante évidence les particularités de cet être mythique : sa bouche et ses seins. C'est la femme et toutes les femmes à la fois, une synthèse mise au point pour les besoins de la cause par un système de communication de masse commercial qui a assimilé les théories freudiennes de frustrations.

Tom Wesselmann excelle aussi dans des compositions de style "abstrait" où il dispose des portes de réfrigérateurs, des bouteilles de limonade, des horloges, des fruits en matière plastique ou des postes récepteurs de radio. Il oppose également l'aspect "mécanique" d'une automobile en gros plan sur le lointain d'un paysage romantique où un couple est venu en pique-nique. La voiture y est traitée tel un nu, et ailleurs le nu tel un objet fabriqué, un gadget, comme pour souligner la confusion des valeurs que secrète une société qui donne l'illusion de l'organisation faite pour consommer, alors que de toute évidence elle est faite pour produire et vendre.

Devant la parfaite conformité de la peinture de Wesselmann aux canons quasi-académiques du genre on ne sait finalement si le propos est celui de traiter par l'ironie une réalité dont le sens échappe au plus grand nombre. Il y a ici un "métier" solide, une maîtrise peut-être trop grande qui dévalue la leçon et réévalue en quelque sorte ces obsessions provoquées qu'on voulait au départ tourner en dérision.

- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1157, 17 – 23 novembre 1966, p. 26 :

[...] Je faisais ce jour-là la découverte d'un sculpteur et j'en avais conscience, et cela me consolait de tant de déceptions : [...] celle des baigneuses et baignoires de Wesselmann, chez Sonnabend. Je vais pourtant pieusement visiter les expositions d'Iléana, ne voulant pas rater l'artiste américain « pop » que je risque de rencontrer et dont je pourrais enfin dire un peu de bien. J'avais lu des articles de revue sur Wesselmann et « le grand nu américain », et cela se rapprochait dans mon esprit de Raysse, et puis l'on sait bien que les filles de « Play Boy » sont

tellement jolies qu'on leur pardonne d'avoir le goût du veau froid des mauvais buffets. Peut-être en verrais-je une enfin qui n'aurait pas besoin de pickles, serait plastiquement possible... Hélas, Raysse est presque un génie ingresque à côté de Wesselmann chez qui tout est décalé dans les collages, et dont la couleur vous rappelle la pâte dentifrice du matin et du soir. Des vitrines pour magasin de plomberie peut-être ? et en ce cas elles sont jolies. De la peinture, en aucun cas ! Un artiste aux mêmes préoccupations, qui sont je suppose de montrer l'homme en proie aux affres de la technicité, du progrès matériel mal compris, du « way of life » panacée universelle, c'est Piqueras, Péruvien de Paris, qui expose chez Flinker, Piqueras est davantage un peintre malgré une lourde symbolique, des métamorphoses obscures, un arsenal de signes, chez lui le tableau soutient l'épreuve du mystère et c'est mieux ainsi.

15. « James Rosenquist », 25 avril – mai 1968, Galerie Sonnabend

- François PLUCHART, « Ambiguïté industrielle de Rosenquist », *Combat*, n°7405, 6 mai 1968, p. 10.

Les Etats-Unis ont beaucoup plus rapidement que l'Europe surmonté la crise ouverte par la mort de l'abstraction. Leur histoire de l'art ayant commencé à la fin de la guerre avec l'expressionnisme abstrait, ils n'eurent aucune peine à entériner sa fin, à assumer son dépassement.

Tandis qu'en Europe, Tinguely, Klein, Arman, César, restaient tenus à l'écart des faveurs de l'actualité, leurs homologues américains s'imposaient sans peine comme les nouveaux maîtres. Toutes les libertés acquises, toutes les ivresses, devenaient possibles. Les Etats-Unis prirent ainsi la tête du mouvement international. [...]

Après la bouleversante percée réaliste de Rauschenberg et de Jasper Johns, une génération cohérente cristallisa spontanément. Avec Oldenburg, Lichtenstein, Warhol, Rosenquist à leur tête, elle ouvrait la voie à l'extraordinaire éclatement du pop'art qui allait modifier intégralement, entièrement et définitivement les motivations artistiques. Son influence fut si forte que le néo-réalisme dont il était d'une certaine manière issu alla chercher en lui les bases de son développement. Aussi, où qu'on regarde, c'est davantage des Etats-Unis que de

l'Europe que les productions européennes puisent leur force, même lorsque, par les thèmes et un certain équilibre traditionnel, elles conservent des caractéristiques héréditaires. [...]

Ayant créé de toutes pièces son langage, la seconde génération réaliste américaine est suffisamment dynamique pour éviter toute sclérose et se donner à elle-même de nouvelles directions à explorer. C'est bien ce qui arrive avec Rosenquist dont l'exposition à la galerie Sonnabend renouvelle entièrement les ambitions. Ici, la notion d'environnement trouve une signification neuve et remarquablement efficace. En établissant une première synthèse de ses affirmations antérieures, Rosenquist adhère fortement aux exigences actuelles dont beaucoup plus ouvertement que d'autres il trace les inflexions majeures.

A l'esthétique gestuelle de l'expressionnisme abstrait, Rosenquist opposa initialement le mouvement de la civilisation industrielle dont il exalta la fureur vitale. En surmultipliant les images à l'intérieur d'une même globalité, il accumulait ainsi les significations émotionnelles. Placé devant la situation d'un geste expressionniste vidé de son contenu originel, il rechargea l'acte de peindre en le sursaturant d'images, mais, ayant à réfuter totalement le système abstrait, il s'interdit toute trace d'une effusion lyrique. Sa peinture affirmait ainsi sa nouveauté par les vertus de l'intelligence mise au service du présent à établir en restant, cependant, hostile et étrangère à toute sécheresse stylistique. Elle tirait une grande force de sa saveur picturale, de sa couleur tantôt délicate et modulée, tantôt plus directement expressive selon l'efficacité à atteindre.

Depuis sa prise de conscience originelle, Rosenquist a donné, avec des moyens picturaux volontiers traditionnels dans leur facture, l'exacte mesure de notre époque de synthèse industrielle. Aujourd'hui, Rosenquist s'approche davantage de l'univers industriel. Il cerne de plus près sa beauté particulière. La force première de l'œuvre actuelle de Rosenquist, c'est l'ambiguïté qui naît d'une création qui semble lasse de procédés mécaniques, mais qui reste, au fond d'elle-même, profondément picturale, avec ses risques, ses aventures de métier, voire ses repentirs.

En utilisant des feuilles de matière plastique transparente comme support pour sa peinture, en les entremêlant comme les bannières et les pancartes d'une manifestation de rue, en les découpant à la manière des stores qu'on traverse en les écartant de la main, Rosenquist fait entrer de plain-pied dans le vif de ses tableaux, dans la multiplicité de ses espaces, de ses images contradictoires comme celles offertes par le spectacle de la rue. Les œuvres d'environnement de Rosenquist, c'est le spectacle multiforme de la vie urbaine devenu œuvre d'art dans la diversité

de ses sollicitations : vitrines, publicité, télévision dont les images s'entremêlent. Plus que jamais, Rosenquist peint l'insolite secret des choses banales. Il témoigne avec exhubérance des faits de notre temps, qu'ils soient tragiques ou exaltants en une enivrante globalité poétique.

L'actuelle exposition de la galerie Sonnabend est de celles qui marquent une date. La puissance de renouvellement de Rosenquist, son dynamisme novateur confirment l'importance de son rôle. C'est une œuvre qui a raison.

- Marc ALBERT-LEVIN, « A voir », *Lettres françaises*, 9 – 15 mai 1968, n.p. :

L'un des grands du Pop américain. D'abord peintre de pompe à essence et de réservoirs, puis peintre de panneaux-réclame, il vient à l'Art (avec majuscule) grâce à une bourse pour une année d'étude à l'Art Student League de New York. Il est ensuite maître d'hôtel et chauffeur, consacrant ses loisirs au dessin à l'encre « expressionniste abstrait ». Il reconnaît avoir admiré jusqu'en 1958 Jackson Pollock et Sam Francis, et jusqu'en 1960, avoir été influencé par l'abstraction d'Ellsworth Kelly. A la même époque, il peint des toiles de fond pour les vitrines des magasins Bonwit Teller. Première exposition à Paris, Galerie Iléana Sonnabend en 1964, préfacé par José Pierre. Entre temps, l'art a perdu sa majuscule, le Pop Art a triomphé à Venise avec le grand prix accordé à Rauschenberg, l'écrivain Harold Rosenberg, les critiques Lawrence Alloway et Harry Geldszahler proclament à qui peut les comprendre que l'art commercial et l'art tout court ne font plus qu'un.

En 1965, Rosenquist va quand même étudier la philosophie orientale dans le Colorado (en compagnie, il est vrai, de quelques hommes d'affaires américains), entre deux voyages à Léninegrad (U.R.S.S.) et Indianapolis (U.S.A.). Il en revient avec une conception de l'art qui l'apparente à l'illumination, que n'aurait pas désavoué Rimbaud grand amateur comme on sait d'enseignes et de peintures « idiotes ». Il définit son actuelle exposition « Forest Ranger » (l'univers du garde forestier, du caterpillar jusqu'au casse-croûte démesurément agrandi) comme une « *inflation visuelle. Je vis dedans, à présent vous vivez dedans aussi* ». Peinte dans le style appliqué des œuvres publicitaires, et jouant comme elle de l'effet très surréaliste de l'agrandissement, « Forest Ranger » est une œuvre étonnante et poétique qui a déjà été suspendue à Venise, en juillet 1967 au Palais Grassi. Elle constitue un parcours au cœur de plans de matière plastique qui s'imbriquent en une nouvelle forêt, bruissante et transparente. « La nature tout entière est belle, l'art est laid » a

déclaré Rosenquist à Tommaso Trini, préfacier de son catalogue. Mais se trouve-t-il un seul vrai artiste qui ait jamais prétendu autre chose ?

- Jacques MICHEL, « Rosenquist : l'assaut des images », *Le Monde*, n°7258, 16 mai 1968, n.p :

Aujourd'hui Rosenquist nous invite à pénétrer dans la peinture, la sienne, l'image aberrante, avec des sujets plus grands que nature, faite pour être accrochée au haut des buildings, pour être vue par la cité entière.

Impossible d'y échapper : même si vous roulez à 100 kilomètres à l'heure sur l'autoroute, elle est de dimension adéquate pour rester visible et lisible à grande vitesse. Avec Rosenquist, nous sommes en Amérique. Il n'y a pas de doute. Ce gigantisme venu tout droit de l'art publicitaire ne trompe pas. Il exulte de vulgarité imagière, d'une civilisation de consommation qui tend toujours à faire des mythes de ses produits.

Dérisoires trésors, que ces cervelas gigantesques débités en tranches, ces mottes de beurre entamées au couteau ! Rosenquist semble utiliser ici un langage littéral pour passer du verbe à l'image et réciproquement. Un bloc de glace suspendu fond, surplombant un arbre brisé à côté d'un sac à détrit ; un engin forestier qui tient du tank monté sur pneus est découpé à la scie à métaux. Selon un procédé surréaliste d'inversion d'échelle à la Magritte : la scie est plus grande, plus terrible que le tank. L'image figée s'offre ici dans un processus narratif de ce qui fut et de ce qui est devenu, de l'objet transformé comme si des choses quotidiennes cherchaient leur histoire vécue.

Rosenquist a fait un pari : ces images démesurées, parce qu'elles ont une origine esthétique à l'échelle de la ville – et quelle ville – et de l'autoroute, faites pour être vues dans le rythme pressant de la foule et de la vitesse mécanique, s'offrent ici dans un autre rythme, plus lent. Nous ne la regardons plus de loin, d'où elle s'impose d'elle-même. Nous sommes plus simplement dedans. Nous traversons les images peintes sur des feuilles de mylar (matière plastique) diaphanes, découpées en lamelles à hauteur d'homme comme le rideau des coiffeurs d'antan. Le spectateur est assailli par l'image peinte en trompe-l'œil sur un médium cristallin, suspendue au plafond, flottant comme un corps plus léger que l'air. De l'objet à l'environnement, du trompe-l'œil à l'illusion, Rosenquist, le plus

« peintre » des peintres « pop' », réussit à changer de propos en gardant le même langage...

16. « *Rauschenberg : 25 dessins 1968* », 3 octobre – mi novembre 1968, *Galerie Sonnabend* & « *Robert Rauschenberg : œuvres de 1949 à 1968* », 10 octobre – 10 novembre 1968, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*

- François PLUCHART, « Les scandales de Rauschenberg », *Combat*, n°7542, 14 octobre 1968, p. 8 :

Rauschenberg dans un musée parisien, Rauschenberg au Musée municipal d'art moderne : le fait aurait été impensable il y a seulement trois ans [...].

Qu'on se souvienne pourtant quelle étrange levée de boucliers ce fut lorsque Rauschenberg obtint le grand prix [...]. Rien ne manqua à l'assaut de la bêtise : on parla de la décadence morale, d'agonie de l'Occident et de toutes ces sornettes qui servent à justifier l'incompréhension des sots devant leur époque. A la vérité, ce que la conspiration des médiocres ne pouvait admettre était une évidence nouvelle : l'existence d'une importante école américaine d'art contemporain et qu'on en désigne publiquement le maître : un créateur qui n'avait pas encore atteint l'âge de quarante ans, un peintre capable d'écraser par son apport le complot collectif d'une cinquantaine de petits maîtres et de suiveurs vaillamment soutenus par des commissaires d'un autre temps que le nôtre. Un maître, et c'est cela qui frappe dès l'abord lorsqu'on visite la rétrospective du Musée municipal d'Art Moderne. Cet artiste qui provoqua la fureur et le scandale des deux côtés de l'Atlantique n'est qu'un peintre classique, déjà traditionnel, le riche héritier de Schwitters, de Duchamp, de Dada et des promoteurs de l'Action Painting [...] un créateur conscient et lucide qui a assumé le passage entre le geste expressionniste vidé de signification et le nouveau réalisme qu'il fallait nécessairement créer pour réanimer l'art moribond sous les coups répétés et multiples d'une abstraction qui avait été autrefois courage, révolte et provocation.

Un salon nécessaire

Ce qui étonne devant la rétrospective de Rauschenberg, c'est de voir combien le jalon nécessaire à l'éclosion du pop'-art reste profondément un peintre, extraordinairement subtil et habile, connaissant et exploitant toutes les ressources de son métier. Le surprenant, ici, c'est que toutes les audaces qui ont fait scandale ressemblent à la peinture, sans rien de plus mais sans rien de moins. Rauschenberg est un peintre comme on imagine que Rembrandt ou Léger l'étaient : un révolutionnaire tranquille, sûr de son rôle, de sa place, de son importance. Il faut vraiment que le sort de la peinture soit d'être incomprise pour qu'elle provoque semblable indignation lorsqu'elle se manifeste dans son expression la plus pure, la plus évidente, la plus logique. Si l'œuvre de Rauschenberg a pu blesser certains regards il y a cinq ans, le musée est la place qui lui convient le mieux aujourd'hui. Elle est déjà inscrite dans la longue lignée des pièces majeures, à la suite de Kandinsky et de Pollock. C'est la place que lui ont déjà donnée les créateurs de la nouvelle génération, les promoteurs du néo-réalisme et du pop'-art et tous ceux qui viennent après et pour qui ces termes ont déjà perdu toute valeur de révolte.

Une réconciliation entre l'art et la vie

Le rôle Rauschenberg est immense. Il a accompli à New York ce que Klein et Tinguely ont accompli à Paris : la mise à mort de tous les académismes satisfait, la révolte de l'imagination et, partant, le scandale du vrai assumé jusqu'au bout de ses conséquences. Pour ces trois artistes de génie, cela ne va pas sans humours, qui est la véritable objectivité de la vision et, à travers elle, de la vie.

C'est au demeurant une réconciliation entre l'art et la vie que poursuit inexorablement l'œuvre de Rauschenberg. D'où les matériaux les plus divers qu'il a toujours introduits dans ce qu'il a lui-même appelé ses **combine-paintings** et, par la suite, les coupures de journaux fixées sur la toile par report sérigraphique. Libérant le geste de peindre des servitudes picturales sans pour autant se priver des ressources de l'**Action-painting**, Rauschenberg a ouvert la voie au pop'-art et, à travers lui, au geste total de la technologie contemporaine. C'est en cela que l'œuvre de Rauschenberg dépasse sa seule signification plastique et lui donne une place historique incomparable et irremplaçable.

La galerie Sonnabend qui présente l'œuvre de Rauschenberg à Paris depuis 1961 a réuni une importante exposition de dessins tous datés de 1968. Cette manifestation, loin d'être secondaire, éclaire un peu mieux encore le rôle du plus grand peintre américain depuis Pollock.

- Jacques MICHEL, « Le monde illogique de Rauschenberg », *Le Monde*, n°7390, 17 octobre 1968, n.p. :

Robert Rauschenberg est le premier peintre de la nouvelle génération américaine à bénéficier d'une rétrospective dans un musée parisien. Le pop'art en est au deuxième âge : il a déjà ses "maîtres" et les expositions rétrospectives se multiplient qui tentent de faire des bilans et dégager le sens d'une œuvre. Depuis un an, elles font le tour de Paris sans y entrer, allant d'Amsterdam à Berne puis à Londres. Le parallèle des relations politiques et artistiques franco-américaines n'est plus à faire.

Qui de Paris ou de New York donne le ton ? Question évidemment dénuée de sens et qui concerne moins le secteur de la création que celui des marchands. [...] A présent les Américains ont une production nationale et exportent leurs idées. Comme l'architecture, la peinture a son "style international" [...] : idées et climats artistiques tendent à se généraliser d'un pays à l'autre et les différences appartiennent davantage aux expériences individuelles qu'aux particularités du milieu.

La rétrospective Lichtenstein a été montrée dans toute l'Europe mais n'a pas trouvé de salle à Paris. Des pourparlers sont en cours pour la rétrospective d'un autre pape du pop'art, Andy Warhol. Mais il est peut-être mieux que le cycle commence par Robert Rauschenberg. C'est le premier de sa génération à s'être engagé dans cette esthétique du quotidien appelée pop'art dont on peut penser ce qu'on veut mais qui reste la deuxième vague de peintres américains à avoir modifié et infléchi un secteur de l'art contemporain depuis la dernière guerre mondiale. Prince de l'esthétique du déchet [...], Rauschenberg présente le cas de l'artiste à la réussite paradoxale dans cette Amérique couverte par ailleurs de produits neufs et industriels. Refuge et protestation contre la machine et ses produits ? ou simplement défi devant les catégories reçues de la beauté artistique ?

Rauschenberg n'est pas le résultat d'une génération spontanée, il semble, au contraire, s'inscrire dans la descendance de plusieurs expériences artistiques différenciées à travers le monde et l'histoire de l'art moderne. Il a mené à son plus haut point cette voie contemporaine qui consiste à bâtir une œuvre en assemblant des objets eux-mêmes chargés de « messages », dont l'artiste entend tourner en dérision ou exalter la signification. Elle passe par les « *papiers collés* » des cubistes, le bric-à-brac dada, notamment de l'Allemand Kurt Schwitters, donnant une valeur non « *hiérarchisée* » aux objets et à la peinture qui composent l'œuvre.

En démiurge qu'il était, Schwitters faisait incroyablement de ses assemblages quelque chose de précieux, un « *objet* » fait de plusieurs objets. Ici, dans les pièces de l'Américain présentées au Musée d'art moderne de la ville de Paris, les toiles sont plus grandes, plus gaies, plus jeunes, américaines pour tout dire. Les salles de ce musée, dont les exposants des différents salons se plaignent ordinairement de la vétusté, et qui auraient pu sembler un « déchet » à côté de ces œuvres, ont été repeintes de neuf pour l'occasion.

L'œuvre de Rauschenberg a suivi une évolution implacable. Il avait commencé par « tout » remettre en question [...] reconsidérer le matériau même de l'artiste, se plaçant de toute évidence dans la situation « d'opposant » à la société de consommation. Aujourd'hui, ses œuvres récentes ont un caractère « technologique » : elles ne sont plus « contre » mais « pour ». Il est une loi bien établie que tous les élans « corrupteurs » de l'artiste ne tardent pas à être « récupérés » par la société contre laquelle ils s'exercent. Rauschenberg fait entrer la réalité dans ses œuvres [...] par l'image d'actualité, choisie pour sa charge émotionnelle : Kennedy discourant, l'aigle du dollar empaillé ou photographié, l'hélicoptère, des équations mathématiques... C'est en cela qu'il apparaît comme le père du pop'art. Mais ses symboles sont d'une certaine manière plus « engagés », plus intellectuels que ceux d'un Warhol, lequel se cantonne aux images de la civilisation de consommation [...]. Rauschenberg semble dans la civilisation « *post-industrielle* » et peut-être, avec ses Vénus copiées dans un tableau classique, dans l'éternité...

Comment « se fait » un peintre en Amérique et comment évolue sa pensée par rapport à l'art et à la société, à la vie ? Souvent par tradition, en Europe, l'art est lié à l'art, à l'histoire de l'art, le peintre œuvrant par rapport aux expériences du passé. Sans tradition artistique aux Etats-Unis, l'art est lié à la vie « *et c'est à ce moment qu'il a des chances de devenir de l'art* ». « *Il n'y a pas de sujet pauvre.* » C'est l'« *art populaire* », le « *pop'art* » dont Rauschenberg fut l'initiateur et dans lequel il tient une place bien à part. [...]

- Jean BOURET, « Sept jours avec la peinture », *Lettres françaises*, n°1254, 23 – 29 octobre 1968, p. 26 :

Le seul évènement artistique de la semaine passée a été l'exposition Rauschenberg au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Je n'aime évidemment pas l'art de ce jeune américain pour de multiples raisons, dont l'une est que la provocation ne m'a jamais semblé un moyen de

convaincre, or l'art de Rauschenberg repose essentiellement sur la provocation délibérée et le refus de la « peinture-peinture » pour son remplacement par la « combine-painting ». Cela dit, j'avoue que comparativement aux œuvres françaises faites à l'imitation de la sienne, celles de Rauschenberg ont de la classe, du souffle et de l'humour, comme en avaient celles de Duchamp par rapport à celles des suiveurs français agglomérés par Restany en un mouvement vite devenu fantomatique et caduc.

- Jeanine WARNOD, « Les « combinaisons » de Raushenberg », *Le Figaro*, 24 octobre 1968, n.p. :

Raushenberg est un des artistes consacrés par les Américains, ce qui est une exception dans ce pays où la mode exige un renouvellement constant des moyens d'expression. Une rétrospective au Musée d'Art Moderne de Paris confirme cette consécration auprès du public français qui, pour la première fois, verra l'évolution de l'œuvre de Raushenberg depuis 1949.

Raushenberg, fortement marqué par la prise de position de Marcel Duchamp sur l'art, transforma progressivement la peinture traditionnelle en « combinaisons ». Il intégra alors à la toile peintre des objets les plus divers, collage de tissus, de photographies de Kennedy ou du Vietnam, rebuts de ferrailleur, aigle empaillé symbolisant le dollar et toutes sortes d'images publicitaires. Il exprimait ainsi notre environnement quotidien, non pas pour que nous nous en évadions, mais que nous en prenions conscience. Pour Raushenberg, pour Marcel Duchamp, et pour ceux aujourd'hui qui remettent tout en question, l'art, comme la religion, doit inciter à se poser des énigmes sur le sens de l'existence plutôt que d'accepter ce qui semble avoir été établi définitivement.

Cela perturbe les habitudes acquises depuis des générations et la peinture de Raushenberg ne peut pas être admise d'emblée.

Essayons de suivre sa démarche à travers cette rétrospective.

Ses premières peintures blanches, avec le vide total où apparaîtront quelques signes (ici des nombres) est un point de départ qui traduit un besoin de liberté absolue pour aboutir aux toiles fracassantes *Untitled*, *Red Interior* et *Charlene*, où il introduit une nouvelle réalité : un parapluie ouvert, des cataphotes, des photographies, un miroir incorporés à la peinture comme des empreintes.

Dans *Rhyme, Canyon, Trophy, Invention* et sa dernière série de *Revolvers*, il mêle les produits de consommation et les symboles de l'argent et de l'amour. Lorsque la peinture et l'objet ne font qu'un, la « combinaison » est réussie. Dans le cas où ces deux éléments sont dissociés, la peinture n'est alors qu'éclaboussure et l'objet, déchet.

Les photographies parues dans les journaux apportent à Rauschenberg la richesse de l'information, banale, insolite, scandaleuse ou bouleversante. Il les projette abondamment dans ses toiles. Il utilise également la technique de la sérigraphie et du frottage pour souligner l'évènement, comme à la Galerie Sonnabend où sont exposées ses œuvres récentes dans une symphonie blanche.

Rauschenberg accumule en un condensé les documents de l'actualité les plus hétéroclites. De ce fait, son œuvre est dramatique, sans illusions et laisse une impression de malaise malgré l'éclat des couleurs. Elle apparaît comme une des formes du romantisme de notre époque.

- Pierre MAZARS, « Rauschenberg : trompe l'œil mais pas le goût », *Le Figaro Littéraire*, n°1173, 28 octobre – 3 novembre 1968, p. 38 :

En 1964, Robert Rauschenberg recevait le grand prix de peinture de la Biennale de Venise. Aussitôt, les jardins, au bord de la lagune, retentirent d'imprécations. On laissait entendre que des diplomates avaient influencé le jury pour que l'école américaine fût enfin couronnée. On raconta que des gondoliers avaient, par une nuit sans lune, apporté au pavillon des Etats-Unis des toiles qui n'y étaient pas encore exposées, afin de compléter un ensemble jugé un peu trop mince pour un lauréat aussi prestigieux.

La vieille Europe se regimbait devant le défi de la jeune peinture venue de New York. Rome et Paris voyaient leur orbite désertée par les artistes et l'évènement prenait, aux yeux des historiens, des proportions aussi catastrophiques que la perte des marchés d'Orient par les navigateurs vénitiens.

Il est bien vrai que l'ensemble des toiles exposé par Rauschenberg ne faisait pas tout à fait le poids. Il faut une rétrospective comme celle que l'on peut examiner au musée d'Art moderne de la ville de Paris, après Amsterdam et Cologne, pour apprécier le talent de cet Américain de quarante-trois ans, dont l'œuvre donne une sensation de plénitude.

Il peint sur toile, mais il mélange à ses couleurs toutes sortes de matériaux : morceaux de bois, vieux journaux, miroirs, étoffes et jusqu'à un aigle empaillé posé sur un socle. Des taches

d'encre, en haut du tableau, ressemblent, vues de loin, à d'autres oiseaux noirs, plus petits. Rauschenberg se plaît à ces successions de surprises, d'objets que l'on prend pour autre chose que ce qu'ils sont, de tissus qui ont l'air de broderies et de morceaux de laine qui ont l'épaisseur et la couleur d'une coulée de peinture. Parfois (mais il n'abuse pas du procédé) une cravate ou une chaise médiocre sont « collées » à la composition, ce qui fait penser à une peinture en trompe-l'œil.

Enfin, sur le fond, des agrandissements photographiques, portraits d'hommes politiques, affiches, manifestations, scènes de rue. Plus récemment, des peintures sur plexiglass que l'on peut faire tourner, s'enchevêtrer, en appuyant sur un bouton. Il les appelle des « revolvers ». Bref, le peintre dont rêvent critiques et philosophes pour bâtir de ces systèmes où l'on démontre que la peinture peut être faite par tous, et avec les matériaux les plus variés, les plus inattendus.

Mais, halte là ! L'exemple de Rauschenberg prouve que, bien plus que dans la technique traditionnelle, n'importe qui ne peut s'aventurer sans péril cet exercice. En des mains plus désinvoltes, ces chiffons, ces lettres, ces bouts de bois ne formeraient qu'un bric-à-brac ; la photographie ne dépasserait pas le stade d'une médiocre affiche. Il faut beaucoup de talent pour jouer de ces reflets trompeurs, et surtout pour organiser cet amas hétéroclite. Rauschenberg maîtrise sa composition. Le désordre, la pauvreté des matériaux, leur tristesse, ne sont qu'apparents. De loin, ils prennent l'allure de la peinture traditionnelle, et cette ordonnance presque classique donne finalement à l'œuvre de Rauschenberg de la sérénité. Il n'inquiète d'abord que pour mieux rassurer.

- Georges BOUDAILLE, « Robert Rauschenberg, une "évolution éclair" », *Lettres françaises*, n° 1256, 6 – 12 novembre 1968, p. 24 :

De la rétrospective de Rauschenberg, qui est présentée depuis un mois déjà au musée municipal d'Art moderne, seul Jean Bouret a parlé succinctement dans ces pages. Nos lecteurs auraient pu s'étonner, et ils n'ont pas protesté. L'interview que nous espérions publier ici étant demeurée à l'état d'intention, me voici contraint, par souci de justice, de préciser ici la place de Rauschenberg dans l'Art contemporain et la portée de son œuvre. On me pardonnera de le faire de façon un peu subjective. Mais comme j'ai suivi attentivement l'évolution de Rauschenberg de sa première exposition à Paris chez Daniel Cordier en 1961 à son apogée à la Biennale de Venise en 1964, mes réactions sont moins personnelles que je ne le dis.

Ma première impression, en pénétrant le mois dernier dans les salles du musée a été exactement opposée à celle que j'avais éprouvée lors des expositions précédentes. En 1961, la peinture abstraite était enfin reconnue, admise et même admirée et son audience devenait largement internationale. En entrant dans la galerie Cordier, le visiteur était accueilli par un coq empaillé juché sur une caisse de bois remplie de paille et hâtivement bariolée. Du moins pouvait-elle paraître ainsi. Le long des murs la toile la plus calme était attachée à une chaise posée à proximité par une chaîne métallique. Dans le contexte esthétique d'alors, il y avait des raisons d'être « choqué ». Surtout si on connaissait les antécédents de Rauschenberg, naguère encore élève discipliné de Josef Albers au Black Mountain College, ancien professeur au Bauhaus, aujourd'hui encore « pape du carré » dont, dit-il, il n'a pas fini d'exploiter les infinies possibilités. Rauschenberg avait aussi étudié avec Franz Kline, un des chefs de file de la peinture gestuelle et l'abstraction lyrique américaine. On discerne encore des traces de l'influence de Kline dans l'organisation des surfaces peintes, dans la nervosité du geste, dans la mise en place à la fois très libre et très adroite des taches colorées. Même dans ses œuvres les plus provocantes, il ne se départira jamais de ce sens plastique très sûr, que certains qualifieront de décoratif, que l'on portera au crédit de son goût, mais qui témoigne de dons plastiques indiscutables.

Lors de deux expositions rétrospectives successives chez Ileana Sonnabend, alors quai des Grands-Augustins, en février et mars 1963, Rauschenberg fait un pas de plus dans la provocation. Il expose un mouflon [...] empaillé posé sur une surface par ailleurs très agréablement peinte : le tout est intitulé « Monogram ». On voit aussi apparaître pour la première fois à Paris ses collages, dont la plupart sont de faux collages puisque les images empruntées sont reproduites en sérigraphie. Il est évident que Rauschenberg a découvert les vieux collages de l'Allemand Kurt Schwitters et qu'il a su en apprécier les qualités plastiques. Il a compris que l'on peut faire œuvre d'art avec n'importe quel matériau, même le plus prosaïque, mais cela n'est pas nouveau [...]. Rauschenberg a compris la leçon de Dada et de Marcel Duchamp. Mais Rauschenberg veut aller plus loin. Ses « combine paintings » ne sont ni un défi, ni une provocation gratuite, ni une libération. Il y a beau temps que l'art est libéré de toute servitude. Il veut signifier. Et c'est là où l'on a mal compris en France – à l'exception de quelques-uns, dont Alain Jouffroy – les intentions de ces précurseurs du pop-art que furent Rauschenberg et Jasper Johns. Lorsque, en 1962 ou 63, Rauschenberg introduit dans son tableau l'image d'un camion militaire ou d'un match de rugby, un nu du Titien et une clé « Yale », ce n'est pas seulement pour leur valeur plastique mais aussi pour ce qu'ils représentent, pour leur signification

symbolique. Il veut faire une peinture signifiante, une peinture de contestation. Malheureusement, comme je l'ai écrit à l'époque, à moins de connaître les opinions personnelles, philosophiques et politiques de l'artiste, ses prises de position picturales ne sont pas évidentes, et peuvent être à double sens. Entre la satire et l'apologie, la différence, sur le plan plastique est réduite à une nuance.

Tout le monde put le constater l'année suivante, en 1964, qui vit le triomphe de Rauschenberg à la Biennale de Venise dans une atmosphère de révolution beaucoup plus détonnante que celle que nous avons connue cette année. Tout le petit monde international d'artistes, de critiques et de marchands réunis à cette occasion était vraiment divisé en deux camps et les passions furent portées à leur paroxysme [...]. Sur plusieurs toiles de Rauschenberg s'étaient les portraits du président fraîchement assassiné, John Kennedy. Il ne pouvait évidemment s'agir d'une apologie du crime, mais l'acharnement que mit toute l'équipe américaine, parachutée avec force dollars, pour obtenir le grand prix de haute lutte ne manqua pas de provoquer une réaction compréhensible. Situation paradoxale que celle de cet artiste engagé dans la remise en question de la moralité de son pays et porté au triomphe par le Département d'Etat...

[...]

Les compositions de 1964, mêlant subtilement l'effigie de la victime de Dallas, des scènes de la guerre au Vietnam, des formes géométriques et des reproductions de chefs d'œuvre de la peinture italienne pouvaient provoquer une certaine confusion dans les esprits, mais ils possédaient une indéniable puissance de choc. [...]

Quatre années sont passées, d'autres peintres « pop' », de vrais ceux-là, des intransigeants, comme Rosenquist, se sont fait connaître, les passions se sont calmées, et j'étais fort curieux de revoir un ensemble de Rauschenberg, de retrouver le curieux mélange d'attirance et d'indignation que provoquait en moi chacune de ses manifestations. Encore une fois, Rauschenberg me valut une belle surprise.

Dès l'entrée, parmi les toiles les plus anciennes, celles de 49, j'eus la sensation de pénétrer dans une nécropole. [...] les couleurs semblent palies. Ont-elles jamais eu la force, les accords acides que je leur accordais dans mon souvenir ? Les compositions récentes elles-mêmes, à base de montage photographique en sérigraphie ont eux aussi abandonné toute agressivité. L'image a perdu son caractère anecdotique et du même coup sa virulence. On ne « voit » plus Kennedy, on devine à peine les hélicoptères lâchant leur cargaison de parachutistes dans la

jungle vietnamienne. Les stridences des verts, des jaunes et des roses ludicibles ont pris des nuances de pastel. Il ne reste que des compositions abstraites, sages et bien ordonnées, comme tout le monde ou presque en faisait encore en France en 1954, dans lesquelles les motifs imprimés constituent de délicats et agréables camaïeux, pleins d'une poésie désuète comme les illustrations en folklore de l'ouest, aujourd'hui éditées en « posters ».

Il ne s'agit pas d'une impression, mais d'une constatation qui se trouve confirmée par les récentes lithographies de peintre qui clôturent la rétrospective et dont on peut voir la suite complète à la galerie Iléana Sonnabend. Ce ne sont que des grattages légers, graphismes délicieux, ordonnance savante, bref, le travail d'un peintre abstrait classique. C'est bien ainsi qu'apparaît aujourd'hui l'œuvre de Rauschenberg, débarrassé de cette emprise de l'actualité qui suscita naguère tant de passions.

17. « Andy Warhol », décembre 1970 – janvier 1971, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris & Galerie Sonnabend

- François PLUCHART, « Un Warhol et demi », *Combat*, n°8229, 21 décembre 1970, p. 10 :

Warhol est le plus important, le plus conséquent et le plus efficace créateur du pop'art. Aussi, son exposition au Musée municipal d'art moderne remet-elle clairement les choses en place en permettant que ne se prolongent pas plus longtemps une équivoque au sujet d'un mode d'expression qui a permis aux Etats-Unis de prendre la première place du mouvement international de l'art.

On a longtemps établi un parallèle entre le nouveau réalisme européen et le pop'art, mais les deux mouvements ne sont pas contemporains. A Klein, César et Spoerri correspondent aux Etats-Unis ces deux maîtres que sont Johns et Rauschenberg, qui ont permis le pop'art que devaient quelques années plus tard incarner Warhol, Wesselmann, Oldenburg, Lichtenstein et Rosenquist, notamment. A la différence de Klein, Johns et Rauschenberg, qui ont eu d'abord à réfuter le langage sclérosant et périmé de l'abstraction expressionniste, Warhol n'a eu à connaître d'autre exigence que la nécessité de charger et saturer son langage, et il est évident qu'il y est parvenu de manière exemplaire.

Conscient comme l'avait été Arman avant lui de l'aspect quantitatif que représente la civilisation contemporaine, Warhol a opté d'emblée pour la répétition, caractéristique de son œuvre que l'exposition du Musée municipal d'art moderne a particulièrement bien mise en valeur en groupant salle après salle des dizaines de tableaux sur un même thème.

L'idée fondamentale de Warhol réside précisément dans la répétition, dans sa volonté d'établir des séries qui tantôt réduisent le thème à l'anonymat du nombre et tantôt soulignent des différences. Warhol, avec la lucidité qui le caractérise, utilise ce système avec une efficacité qui n'a pas son équivalent dans l'art contemporain, parce que, ayant tracé des repères d'identification pour son œuvre, il permet d'en appréhender toute l'ampleur, d'en faire apprécier la plus subtile nuance.

Quelques thèmes reviennent avec une insistance lancinante : les accidents, la mort, la star, les fleurs, et rien ne serait plus contraire à la vérité de Warhol que de croire que ces thèmes relèvent d'un choix exclusivement objectif et qu'ils subissent un traitement identique.

L'objectivité apparente de Warhol procède des impulsions d'une sensibilité exceptionnellement aigüe qui recueille le précipité de son époque, son romantisme, ses rêves et ses violences.

Warhol ne s'intéresse qu'aux sujets qui ont une valeur d'absolu : accidents de voitures, chaise électrique, actrices célèbres comme Liz Taylor et Marilyn Monroe, fleurs de tous les rêves et espoirs. A la violence mécanique, politique ou sociale répondent, d'une part, la mythologie quotidienne devenue le mythe d'une génération et, de l'autre, le symbole d'un bonheur encore possible.

UN REALISME FONDAMENTAL

Dense, violente et parfois stridente, la couleur dans l'œuvre de Warhol possède également une valeur d'absolu. Elle procède elle aussi d'un réalisme fondamental. De la même manière qu'il utilise des images déjà existantes et reproduites en grand nombre, Warhol emploie des couleurs qui après qu'il les ait employées paraissent évidentes, déjà connues : le noir des photographies de journaux, le fond des actrices hollywoodiennes, la vivacité chromatique des fleurs, etc. Le vrai génie de Warhol, le piège imagier qu'il a tendu est d'atteindre émotionnellement l'intelligence en faisant voir avec une certaine clarté évidente la signification du vécu quotidien.

Il serait permis de croire que les œuvres de Warhol n'appellent aucun jugement moral sur la société d'aujourd'hui si son travail ne donnait aussi clairement à voir la réalité actuelle, sa

vérité, et l'on sait que seule la vérité est morale, qu'elle a une signification en termes humains. C'est par cette expression de la vérité à laquelle il atteint que Warhol est le plus important peintre du pop'art et l'un des vrais créateurs de l'époque.

Il est possible que l'on n'ait pas remarqué jusqu'à présent qu'en dépit de la répétition volontaire de ses thèmes favoris, Warhol ne s'est jamais répété, que chacun de ses tableaux porte une charge émotionnelle aussi dense qu'au premier jour. Il faut voir là une épreuve supplémentaire de la véracité de son langage originel, de sa viabilité, de sa nécessité. Il est à remarquer également que Warhol a depuis plusieurs années déjà délaissé en grande partie la peinture pour le cinéma, prouvant par là que les différentes expressions de l'image ne sont que les composantes d'un même langage visuel. La section Animation-Recherche-Confrontation du Musée municipal a présenté un seul soir quelques courts-métrages de Warhol... Il faut l'en féliciter et regretter que ce ne soit pas un film par jour qui ait été montré durant toute la durée de l'exposition. Cette présentation aurait quelque peu réparé les méfaits conjugués de l'injustice, de la censure et de la courte vue commerciale qui font, qu'en dehors de rares présentations faites par Langlois à la Cinémathèque, les films de Warhol sont pratiquement inconnus à Paris. Henry Chapier ne me contredira pas qui a dit ici il y a plus de trois ans le génie des films de Warhol : peintre parmi les plus efficaces de l'époque, Warhol en est aussi l'un des plus grands cinéastes, l'un des rares créateurs et, à mon sens, celui qui a le plus apporté dans le domaine de la forme et du contenu, celui qui a le plus profondément rénové le langage du cinéma.

Dans les divers domaines de l'expression qu'il a abordés, Warhol a témoigné d'une sensualité, d'une intelligence et d'une efficacité exemplaires. En visitant son exposition, on prendra bien garde de mesurer que Warhol n'a rien à voir avec ses imitateurs européens. Son génie est trop vrai, trop différent pour que puisse s'établir la moindre comparaison.

- Jacques MICHEL, « Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris : WARHOL, le pop'art », *Le Monde*, n°8069, 23 décembre 1970, p. 17 :

Le pape du *pop'art* à Paris. Avec son œuvre. Un échantillonnage plutôt. C'est une exposition itinérante organisée par le musée de Pasadena : elle ira ensuite à la Tate Gallery de Londres avant de reprendre un périple américain. On n'y fait pas le point sur l'œuvre de Warhol, qui ne s'y prêterait d'ailleurs pas. Elle ne comprend pas de développement. Ces œuvres sont en elles-mêmes des faits qui témoignent de la peinture *pop'* des années 60, mouvement qui a eu une

vie fulgurante mais brève. Aujourd'hui le terme *pop'*, abréviation de populaire, dévoré par la musique qui porte le même nom, prête à confusion. Tandis que l'une – popularisée – est consommée par les jeunes générations, l'autre l'a été surtout par les collectionneurs huppés, les galeries et musées. De la peinture, seul le contenu est « populaire ».

La personnalité d'Andy Warhol n'y a pas été étrangère. Rauschenberg, initiateur du *pop'*, en introduisant dans ses « *Combine paintings* » des objets ordinaires et quotidiens, une bouteille de coca-cola, par exemple, ou bien une scène de jeu de base-ball tirée d'un journal, défiait la peinture des musées, tendait à mettre la création artistique au diapason de la vie et de ses problèmes. Sa peinture est en réalité représentative de ce qu'on appelle la « contre-culture *pop* ». Pas celle de Warhol. On peut même dire que ce peintre a pris le sens contraire. Avec lui, les images d'objets ordinaires, les boîtes de conserves de soupe, prenaient une tournure d'icône, élégante et snob. Cela est encore plus visible lorsqu'il prend les stars de cinéma pour modèle.

Les cimaises du Musée de la Ville de Paris en sont recouvertes. De vaches aussi, la dernière trouvaille d'Andy, de fleurs, les mêmes, à tous les formats, parfois géantes ou bien à la dimension d'un tableautin et mises bord à bord. Les boîtes cubiques de poudre à récurer *brillo*, empilées en montagne par cent, identiques à celles vendues dans les drogueries américaines. Mais celles-ci sont des œuvres d'art, fabriquées comme telles. Vendues comme telles. Consommées comme telles. Elles sont vides, en effet. Un seul contenu, l'image de leur typographie publicitaire qui clame son nom : *Brillo*.

Peintre, Andy Warhol ? Il dit tantôt : « *Je veux être aussi grand que Matisse* », tantôt : « *Je n'ai jamais désiré l'être. Je voulais être danseur de claquettes.* »

A ses débuts, Andy Warhol était dessinateur publicitaire, comme beaucoup de peintres *pop'*. Rauschenberg et Jaspers John décoraient les vitrines du luxueux *Tiffany's*. Mais juste de quoi vivre pour peindre. Warhol, lui, produisait à mort pour les revues *Vogue*, *MacCall's*, *Harper's Bazaar*, où l'on avait remarqué le chic décoratif de ce garçon pâle qui cultivait sa blondeur platinée, sa maigreur, son air absent, inexpressif, distant, *cool*, comme on dit.

Il donna un chic étrange aux chaussures I.Miller, dont on parle aujourd'hui lorsqu'il est question de peinture *pop'art*.

Ses modèles originaux de chaussures, il les exposa chez Serendipity, dans la soixantième rue, un de ces magasins new-yorkais qui cultivent le singulier, l'original, l'étrange et le snob pour l'élite de l'argent, dans une société envahie par l'uniformité de la production de masse. Car les chaussures d'Andy aussi étaient étranges.

Naturellement, tout cela n'est pas le *pop'art*. Un critique venait de lancer le mot-label qui fit fortune, mais à propos de la nouvelle et jeune peinture anglaise. Il flamba à New-York, comme quelques années plus tard l'art cinétique parisien intitulé l'*op'art*. C'était plutôt un phénomène de consommation artistique, une demande qui allait provoquer une production, laquelle y répondrait. Aux années 60, en effet, l'Amérique découvrait son propre appétit artistique. Elle encourageait la production nationale. Avec le *pop'art*, qui faisait entrer dans l'art les images d'une civilisation urbaine, l'Amérique avait une école artistique qui n'appartenait qu'à elle et dont le sujet était la vie quotidienne des images de la vie urbaine.

Ce qui ramenait paradoxalement l'art de la peinture à l'art publicitaire. Ce n'était nullement le cas d'un Rauschenberg et d'un Johns. Le sujet de Warhol est l'objet quotidien.

Qu'y a-t-il de plus connu et inconnu qu'un dollar ? Une boîte de conserve de soupe dont des millions sont consommées tous les jours aux Etats-Unis ? Ce furent ses premiers modèles. Mais il les dessinait à la main, soigneusement, et au crayon. Cette partie de son œuvre n'est pas représentée ici.

Dessinateur minutieux en tant que publicitaire, Andy Warhol allait très vite devenir le peintre de la production de masse, utilisant les moyens mécaniques. Mais il lui fallait pour cela découvrir la sérigraphie, moyen peu coûteux, léger, inusable, qui permet de reproduire indéfiniment des images par la couleur qui passe à travers un écran de soie préparé. Andy Warhol bâtit autour une usine, La Factory, où il a fabriqué à tour de bras les images présentées ici : série des portraits, des catastrophes, des « campbell's soup cans », fleurs et boîtes Brillo. Leur originalité : elles donnent avec leurs couleurs acryliques une allure artificielle à des images pleines de vie, les super-stars (Marilyn Monroe, Liz Taylor, des fleurs) ou bien de mort : les chaises électriques, les catastrophes routières.

Relecture du quotidien

Sous une apparence détachée et décorative, sa peinture flotte aux frontières de la vie et de la mort. Il a trouvé dans la technique sérigraphique l'expression où le décoratif rejoint le morbide. Dans ses portraits de stars, les espaces de couleurs violentes, criardes, se superposent aux images et les transforment. L'aplat de couleur recouvre les traits vibrants et les rend figés, inanimés. Une bouche peinte, plus bouche de star que nature, superposée à la bouche photographiée, plus grande qu'elle ; des taches de couleur verte débordant des prunelles, des aplats noirs qui figent le frémissement de la chevelure. Liz Taylor offre son visage « maquillé » rendu à l'état artificiel, avec sa beauté glaciale et sophistiquée, fixe comme la mort. Ici, l'image devient icône et rejoint

la mythologie. Pour Warhol, le sujet idéal doit être rayonnant de vie. Ainsi Marilyn Monroe ou bien une fleur, dont les aplats de couleur accusent la beauté et la tuent littéralement.

L'œuvre de Warhol nous oblige à une relecture du quotidien. Il ne choisit pas ses modèles pour leur qualités esthétiques mais pour leurs connotations.

On s'étonnera à quel point Warhol, qui a utilisé la production de masse dans l'art, a finalement peu produit. Le nombre de ses images est, en effet, restreint, mais elles ont été multipliées. Chaque œuvre a ses duplicatas, en format différent. Il a systématisé l'agrandissement photographique, le « blow up » qui réinvente les mêmes images, les rend obsessionnelles par la répétition.

Depuis quelques années, Andy Warhol a déclaré mort le pop'art. Il ne s'intéresse plus qu'au cinéma. Ces mêmes séquences répétées, on les retrouve dans ses films où il tourne depuis 1964 des scènes banales où l'effet est aboli et le temps réel. Il s'agit de la vision cyclopéenne de l'objectif voyeur infatigable, qui capte des instants d'un homme en train de dormir douze heures durant. Pendant huit heures trente, l'Empire State building. [...]

18. « Roy Lichtenstein », janvier – février 1975, CNAC & Galerie Sonnabend

- Jean-Jacques LEVEQUE, « Lichtenstein héraut de la bande dessinée », *Galerie des Arts*, n°143, janvier 1975, pp. 40 – 41 :

Le Centre National d'Art Contemporain présente (du 7 janvier au 17 février) dans ses locaux, 11, rue Berryer, Paris (8^e), la première rétrospective, en France, des dessins de Roy Lichtenstein, un des plus importants artistes pop américain, qui a largement puisé dans l'univers des bandes dessinées.

De même que l'art de l'affiche, ou de la publicité, la bande dessinée se doit d'être facilement comprise, et de jouer sur des effets de chocs, en vue d'un impact immédiat ; user de « trucs » qui contraignent considérablement l'artiste. Contraintes, sans doute, comme dans tout art, qui deviennent des figures de style. De toute manière, la peinture a pour propriété d'être enfermée dans un espace plat. Toutes les entreprises plastiques contemporaines qui visent à « en sortir », témoignent de la gêne considérable que cette limite impose au créateur. Les dessinateurs

de comics », au contraire, trouvent des solutions à l'intérieur même de cette primordiale contrainte. C'est le découpage, le cloisonnage, le cadrage. On trouve de très anciens exemples d'un découpage narratif, sériel, ou en simultanéité d'images, dans la peinture. Ne serait-ce que chez les primitifs. Il n'est pas jusqu'à la distribution des personnages dans l'espace, suivant des échelles de grandeur différentes, afin de hiérarchiser leur importance dans la mise en scène. Enfin, fréquentes sont les introductions d'éléments écrits, ayant pour but d'aider à la compréhension de la chose représentée. C'est dire que la surface picturale a depuis très longtemps été reconnue comme contraignante par les artistes et, de même coup, traitée en conséquence. Lorsque la peinture est devenue un art « noble », que la Renaissance lui a donné une liberté croissante par rapport à l'architecture, à la religion, par conséquent à la vie publique et à la propagande, autrement dit, quand la peinture est devenue objet de délectation bourgeoise, elle a abandonné des procédés jugés sans doute simplistes. C'est alors vers les arts populaires qu'il faut se tourner, qui continuent à « véhiculer » des histoires destinées aux masses. En conséquence de quoi il importe de simplifier le langage, les images, les effets ; tout en usant d'astuces graphiques qui, aujourd'hui, intéressent à la fois la bande dessinée (art populaire par vocation) et la peinture, qui entendent recueillir conjointement les leçons de toutes les techniques actuelles aptes à animer l'espace, par conséquent le cinématographe et les bandes dessinées pour les peintres « figuratifs », les effets optiques témoignant du même souci pour les peintres « abstraits ».

Il est significatif que l'influence exercée par la bande dessinée sur les arts plastiques coïncide avec l'arrivée du pop-art. Il s'agissait d'un art à vocation populaire, et qui empruntait à un art, par essence populaire, certains de ses sujets, et plus encore la plupart de ses techniques.

On peut dire que la bande dessinée a exercé sur la peinture figurative des années 1955/1960 une influence aussi importante que l'estampe japonaise sur la peinture impressionniste. Et pour d'identiques raisons. Codifier le langage, le simplifier, ouvrir l'espace narratif. La perspective de la renaissance ne suffit plus, qui est statique. Il faut, pour un œil contemporain, des perspectives multiples comme la vitesse lui en fait rencontrer.

L'influence directe de la bande dessinée sur la peinture est notable chez Lichtenstein. Ce dernier a même poussé la reconnaissance de cette influence jusqu'à agrandir sur la surface de la toile des bandes dessinées. Il s'agissait de la reconnaissance implicite et de l'absorption d'un élément propre à notre civilisation, qui a la force de véhiculer des mythes contemporains. Un

langage étroitement lié à son message. Du même coup, Lichtenstein absorbait, à la fois un moyen de l'époque, et ses mythes.

Ce qui fascine Roy Lichtenstein dans les bandes dessinées, « *c'est la rigidité des conventions de leur style aussi impératives et aussi éloignées de la réalité que celles de l'art byzantin* » fait justement remarquer H.-W.Janson (dans « Histoire de l'art de la préhistoire à nos jours » Editions du Cercle d'Art). Remarque qui pourrait paraître paradoxale si, justement, le pop art, tout comme la bande dessinée, n'avaient, en commun, comme objectif, de véhiculer un message pour la masse, et de ce fait, de se voir obligé d'user de conventions, d'un langage *codé*. Par ailleurs, plus que la réalité immédiate, c'est une certaine mythologie que ces moyens véhiculent.

En un second temps, Lichtenstein donne à la bande dessinée une picturalité évidente, une certaine beauté, en la transportant à l'échelle d'une toile. Usant d'un trait – qui souligne, qui tranche, qui découpe, dont l'uniformité, due à l'impression, devient, sous le pinceau, ligne ferme -, et du point grossi – qui est une transcription réaliste, mais à l'échelle de la toile également, de la trame de la photogravure, - il recompose un langage pictural absolument nouveau, qui peut traiter, au besoin, des sujets extérieurs à l'univers des bandes dessinées, mais en conservant curieusement son aspect strictement narratif et un peu guindé. Ainsi des pastiches de Picasso, de Mondrian, de Monet, pour retrouver (après une sorte d'adaptation à des thèmes de Fernand Léger à son écriture) l'abstraction géométrique, c'est-à-dire de simples effets d'optiques, obtenus à partir de points de couleur, de trames, et d'aplats francs, juxtaposés suivant ces systèmes sériels bien connus des plasticiens qui travaillent dans l' « op-art ».

- Auteur inconnu, « Roy Lichtenstein », *L'Humanité*, 7 février 1975, n.p. :

C'est une rétrospective de ses dessins depuis 1961, mais c'est aussi la première exposition importante organisée à Paris sur le travail de Lichtenstein.

Né en 1923, à New York, il appartient, avec Rauschenberg, Johns, Warhol, à la première génération du pop'art, qui a introduit dans l'art les objets de grande consommation de la société industrielle et élaboré au début des années soixante un nouveau mode de figuration.

Le dessin de Lichtenstein procède de l'agrandissement de motifs de bandes dessinées ou d'affiches publicitaires, comme de toute image banalisée par la reproduction de masse, qu'il s'agisse d'un temple grec ou d'un tableau de Picasso, de Matisse, de Léger, ou de Mondrian. Le trait circonscrit la figure d'un cerne continu, il la neutralise et globalise ses effets, tout en

assurant la régulation des formes par la répartition des à-plats et des pointillés plus ou moins rapprochés, à la manière du grossissement d'une trame photomécanique. Mais il peut être également préparatoire du tableau, en rechercher l'ordre à travers des crayonnés successifs

Toutefois, dans la série des **Ateliers**, le dessin pose clairement le problème de l'image par l'image, à partir d'une relecture de Matisse : citations visuelles intervenant comme pour contrarier l'apparente simplicité iconographique de Lichtenstein et renforcer l'impact de sa mise en page.

- Geneviève BREERETTE, « Dessins de Roy Lichtenstein au C N A C : Figures de style et questions d'ordre plastique », *Le Monde*, n°9344, 30 janvier 1975, p. 17 :

Roy Lichtenstein est au CNAC, en dessins. Il s'agit d'une rétrospective très complète, et de la seule exposition d'ensemble que Paris ait jamais consacrée à l'artiste américain. C'est l'occasion en tout cas de corriger l'idée assez sommaire qu'on se fait généralement de lui : celle d'un type-qui-agrandit-des-bandes-dessinées, comme si Lichtenstein, depuis le pop'art, n'avait rien produit de nouveau.

[...]

On peut à la rigueur comprendre que Lichtenstein ait pu passer, au début des années 60, sinon pour le plus mauvais peintre des Etats-Unis – selon *Life Magazine* , - en tout cas pour un mystificateur et un fumiste (il y a toujours chez lui des évidences trompeuses). Après des balbutiements expressionnistes et abstraits, dont il a gardé peu de traces, il adaptait à l'écran pictural des sujets d'une banalité désarmante, en bon promoteur d'objets de consommation courante, vus à travers le dessin publicitaire et les bandes dessinées.

Une tasse de café fumante, un canapé, [...] c'était trop de clarté pour être transparent, trop d'exhibition d'objets pour ne pas faire figure de provocation, trop de pauvreté et de laconisme pour ne pas paraître suspect. Aujourd'hui, la querelle des images est dépassée, et si un malaise demeure devant ces œuvres au trait noir, il vient de cette tension voulue entre l'objet présenté comme tel et sa transposition par réduction, décantation et regroupements de signes sur la surface plane. Simplification d'images vulgaires, donc déjà simplifiées, codées, la démarche picturale de Lichtenstein est déjà donnée dans ces dessins. C'est un double processus de distanciation du réel (des images d'images), qui va en se compliquant d'année en année, appliqué d'abord à de modestes sujets – la semelle de chaussure ou la case de bande-dessiné de

qualité médiocre, au temps du pop' – à des sujets de plus en plus « nobles » ensuite, comme les tableaux des vieux maîtres de l'art contemporain, Picasso, Mondrian, Léger, Monet, Matisse, ... Dans ces « images d'auteurs », Lichtenstein va couler son style froid, détaché, net (comme du Mondrian), toujours plus raffiné, dans son imitation des techniques commerciales de reproduction.

[...] dans l'anonymat d'un « faire » et derrière des images toutes faites, il peut tout entier se consacrer à l'acte créateur, à l'histoire des formes, à des questions d'ordre purement plastique.[... Lichtenstein ne s'intéresse toujours qu'au développement d'idées plastiques dont il peut lui-même tirer des possibilités formelles, sans oublier d'y mettre ironie et humour. Mais malin qui fait la part exacte des choses. La dose de sérieux constructif, celle de l'humour destructeur, sont souvent difficiles à évaluer.

[...] Son originalité de créateur, Lichtenstein la doit en partie à sa diffusion d'idées usées, assimilées. [...]

Et voici la suite des dessins pour les « peintures modernes » dans lesquelles il regroupe dans de savantes orchestrations des éléments décoratifs empruntés un peu partout : à l'architecture, aux affiches, au mobilier de l'époque. C'est peut-être dans ces études d'un équilibre compliqué d'axes, d'arcs, de triangles, que l'on perçoit le mieux la qualité du travail de l'artiste, tout de calcul, de mesure. [...]

Lichtenstein, un classique au fond, toujours en quête de nouveaux exercices. [...]

Lichtenstein, le même et l'autre, l'incorrigible peintre des citations. La série des dessins des ateliers en regorge, avec des murs couverts de tableaux, ses propres tableaux depuis quinze ans, et un mobilier qui en descend tout droit. Un miroir de l'œuvre et de la culture qui l'a engendrée, pas un reflet de l'homme, le contraire de *l'Atelier rouge* de Matisse.

- Otto HAHN, « Lichtenstein, ce romantique », *L'Express*, 13 janvier 1975, p. 16 :

Il y a près de quinze ans, l'Américain Roy Lichtenstein fit scandale en exposant des agrandissements de bandes dessinées. La technique était froide, neutre, impersonnelle. Mais ce qui choquait le plus, c'était qu'un artiste puisse choisir ses modèles dans le domaine de l'imagerie la plus méprisée : les « comics ». Le Pop Art, à l'époque, n'avait pas bonne presse. Lichtenstein, qui fut avec Andy Warhol le leader du mouvement new-yorkais, fut accusé de hausser la vulgarité au niveau du monumental, et de participer ainsi à l'abrutissement des masses.

Aujourd'hui, Lichtenstein expose près d'une centaine de dessins au Cnac. Si la bande dessinée qui détermina son succès ne représente qu'une partie de son œuvre, elle en demeure cependant le moteur. Toute sa démarche s'appuie, en effet, sur la trame de l'imagerie populaire et passe par sa simplification.

- Jeanine WARNOD, « Lichtenstein : les fonds de tiroir du pape du Pop'art », *Le Figaro*, 14 janvier 1975, n.p. :

Plus de cent cinquante dessins de Lichtenstein couvrent les cimaises du CNAC. 11, rue Berryer : des grands formats et d'autres de petites dimensions, en noir et couleurs.

Lichtenstein, qui a conquis la célébrité, dès la naissance du pop art en Amérique, en agrandissant des images de bandes dessinées, serait-il un artiste classique qui accumule des études préparatoires avant d'aborder une œuvre, comme tous les peintres traditionnels ? C'est ce que veut démontrer cette exposition, en présentant pour la première fois les fonds de tiroir de son atelier new-yorkais et les dessins achevés, déjà conquis par des collectionneurs depuis 1960.

On retrouve là tous ses thèmes : supermen, vamps, colonnes du Parthenon, couchers de soleil, placards publicitaires,...

Un des effets de la bande dessinée est d'exprimer des passions et des émotions violentes dans un style mécanique et détaché dit Lichtenstein. Le style peinture-peinture ne ferait que les diluer.

Aussi l'artiste utilise-t-il la technique de la trame – assemblage géométrique de points comme ceux qui apparaissent en filigrane dans les photographies de journaux – et du dessin au tire-ligne. La froideur et la déshumanisation apportées par cette technique sont pour lui une façon de casser l'aspect sentimental du sujet. Rêves qui pourraient naître dans une salle de cinéma ou à la lecture des dépliants d'une agence de voyage. Angoisse et humour résument son œuvre.

Devant ses dessins, certains évoquent Mondrian ou Léger. Les Américains vont jusqu'à s'exclamer : *C'est notre Poussin !* » Chez Lichtenstein, il faut plutôt chercher l'intention : il a voulu sortir de l'expressionnisme abstrait qui régnait sur le marché américain, avant que les années 1960 n'ouvrent les yeux non plus sur l'introspection des artistes, mais sur le monde extérieur industrialisé.

Il fallait faire le constat. Tout pour le sujet, rien pour l'esthétique, c'était la loi du pop.

19. « Jasper Johns », 19 avril – 4 juin 1978, Musée National d'Art Moderne

- Jacques MICHEL, « UN PEINTRE AMERICAIN AU CENTRE GEORGES-POMPIDOU L'énigmatique Jasper Johns », *Le Monde*, n°10333, 20 avril 1978, p. 11 :

L'énigme Jasper Johns est restée entière, et, aujourd'hui encore, le peintre l'entretient à souhait. Les voici donc de nouveau à Paris, ces *Flags* ces drapeaux, où la forme du sujet se confond avec celle du tableau lui-même. Vus à plat, sans ombre, sans lumière, mais comme une chose, un objet. L'un d'eux s'inscrit sur un grand fond de couleur orange. Il faut aujourd'hui partie de la collection du musée Ludwig de Cologne, mais avait été exposé à Paris, galerie Jean Larcade, rive droite, en 1959. Ces *drapeaux*, ces *cibles*, ces *chiffres*, ces *lettres*, qui est leur contexte ? D'où viennent-ils et que veulent-ils dire ? Très vite, les tableaux de Jasper Johns sont apparus comme des machines à produire de la glose, prêtes à être traduites en mots.

A moins que Jasper Johns n'ait peint ces *cibles*, faites de quatre ou cinq cercles concentriques, comme des *mandalas*, ces représentations du monde de la peinture zen, qui ont la vertu de mettre l'homme en symbiose avec l'univers, et de porter à la spiritualité. En vérité, il peut avoir fait ceci et cela, avoir superposé aux images populaires américaines une teinture mystique bouddhiste dont la contre-culture artistique est friande.

Derrière sa peinture, il y a une pensée et un système. On y trouve une liberté anarchisante et quelque chose de mesuré et de classique. Il y a plusieurs hommes en lui, plusieurs peintres, il montre pourtant une œuvre concertée et assumée de bout en bout avec une étonnante autorité. C'est cela qui frappe : l'autorité de la facture, l'autorité des audaces et, en même temps, la mise en place de nouveaux critères. Johns représente un cas typique : pour lui, Américain, le champ de l'art est celui de la vie quotidienne.

Etre peintre, c'était le rêve de Jasper Johns : « *J'avais tendance, nous dit-il, à ne jamais achever les tableaux commencés, comme pour retarder l'échéance de l'âge adulte. Mener une œuvre d'art à son terme est un acte d'homme.* » Un jour, il lui a bien fallu se décider à commencer et à finir un tableau, « *jusqu'à ce qu'il soit acceptable* ». En 1952, il est libéré du service militaire, qu'il avait effectué au Japon. Il travaille dans une librairie, visite les galeries. Il ignore l'histoire de l'art, et n'a que très peu fréquenté une école d'art. Il se met à peindre en

commençant tout à neuf, dans son atelier new-yorkais. Là, Robert Rauschenberg, son aîné de cinq ans, viendra le rejoindre, pour s'installer dans un atelier voisin. Pour vivre, les deux complices avaient un principe : travailler dehors lorsque l'argent manque. Ils faisaient les étalages des magasins Tiffany.

Rauschenberg et Johns, qui furent et restèrent d'inséparables amis, ont des personnalités très différentes. Le premier a beaucoup donné au second. Johns est un raffiné, il a une sensibilité introvertie et un esprit précis. C'est un intellectuel sérieux, c'est un « ironiste ». Rien de direct chez lui. Tout est oblique, comme chez un Japonais poli. Lui, qui passe aujourd'hui pour un des maîtres du « néo-dada » américain, il ignorait tout de ce mouvement. Il vient de connaître Marcel Duchamp et, grâce à son ami Rauschenberg, John Cage – le musicien – qui devint son maître à penser, et enfin Léo Castelli, futur marchand du pop'art.

Dada et zen

L'énigme tient peut-être, chez Johns, au mélange détonant de l'approche dadaïste et de la philosophie bouddhiste. Dada et zen, rapprochement inattendu et recette secrète. Jasper Johns et Rauschenberg tentaient d'inventer une problématique pour répondre à la crise de création que connaissait l'école de New-York au milieu des années 50. « *J'avais pris la décision, nous dit Johns, de faire ce que les autres ne faisaient pas.* » En réalité, il avait pris le contrepied de l'abstraction lyrique de Pollock et de de Kooning. A la subjectivité exacerbée de la peinture gestuelle, il opposait un art froid et impersonnel ; à l'abstraction, des images concrètes ; à l'informel, un formalisme objectif ; à la poésie de l'indéfinissable, le caractère évident et mesurable de ses œuvres. Jasper Johns est ambigu. Ses œuvres présentent toujours une lecture au second degré à travers la qualité picturale du travail du pinceau sur la couleur à la cire (qui fait penser à un Cézanne qui serait plus suave, plus maniéré). Et à travers le caractère finalement abstrait de ses images concrètes – car, de quoi est fait ce drapeau, sinon de bandes de couleurs alternées en rouge et en blanc ? Il satisfait la lecture au premier degré du patriotisme culturel de collectionneurs-donateurs de musées, stimulés par un système de taxation favorable, et donne également leur pâture aux amateurs intellectuels. Non que la stratégie du peintre soit machiavélique, mais c'est sa nature, nous l'avons dit, d'être ceci et cela, tout authentiquement. Il dit lui-même sa démarche : « *J'essaie de trouver le moyen de faire des tableaux.* » Des tableaux où l'intellectualisme n'exclut pas la sensualité, où l'impersonnalité de principe devient une affirmation de la personnalité. L'image du drapeau est préfabriquée, *ready-made*, selon Duchamp (qui se suffisait d'un *Porte-bouteilles*). Il s'agit pour Johns de donner une nature

artistique à cet « objet trouvé » et de l'enrichir de connotations. C'est le *ready-made*, avec un surcroît de peinture.

Au premier « tableau-drapeau », Johns donne un sens magique et fatal : il avait rêvé qu'il peignait un drapeau et il l'a peint. Un schéma secret entoure aussi sa série de cibles, au-dessus desquelles on trouve parfois des boîtes à la manière surréaliste, où l'artiste a mis des moulages de parties de son corps comme une conjuration thérapeutique des *mandalas-zen*. Pensées de l'artiste plutôt que toujours, et seulement, sujets héroïques et mythes collectifs.

Repartir de zéro

Jasper Johns se trouvait au centre de ce pop'art qui était entré en scène dans un marché de l'art euphorique. « *Aujourd'hui, chacun pense que, le pop'art, c'est l'autre. Pour ma part, je n'en suis pas.* » dit-il. Son pop'art, il en a utilisé les images iconiques, puis s'en est très tôt démarqué dès 1959. Témoin ce tableau intitulé *False start*. Le peintre change de manière comme s'il prenait conscience qu'on le louait pour de mauvaises raisons. Il cesse de peindre des *drapeaux* (mais y reviendra) et les cibles, il cesse même d'utiliser la cire qui avait fait son succès. Il devient explosif, presque un expressionniste abstrait. Là, Johns applique les préceptes de John Cage selon lesquels l'art doit être l'expression spontanée de la vie et la voie de la créativité.

Ses tableaux sont des actes d'anarchiste. Il peint le dos de sa toile, là d'un coup de raclette efface un empatement de peinture qui ne vient pas et la laisse sur le tableau comme témoignage d'un acte à ne pas dissimuler ; ailleurs, il accroche une tasse à café qui traînait dans l'atelier, témoin encore d'un moment vécu, ou encore il imprime sa main enduite de couleur sur la toile, comme pour prendre possession d'un espace rebelle, à l'exemple des hommes l'Altamira. L'ancien jeune homme timide remporte ainsi une victoire sur lui-même. Il ose montrer ses échecs comme des faits artistiques. Johns a mené un combat pour une « désesthétisation » de l'art et contre les « beaux tableaux » de musée. Avec lui, comme avec Rauschenberg, l'art de la contre-culture a fini par basculer sur le versant positif de l'art tout court. Est-ce ce qui explique qu'à la deuxième exposition new-yorkaise de Johns le directeur du Moma se soit déclaré déçu par l'évolution du peintre ? On s'attendait à une modernité de la civilisation américaine, à l'intervention de mythes figuratifs, et on trouve un langage poétique personnel, parfois régressif.

En fait, Johns a voulu repartir à zéro. Son espace pictural entre en ébullition. Le raffinement est sa force, le mélange des couleurs sa faiblesse. D'où cette tendance irrésistible à séparer les tons, à opter pour des schémas linéaires clairs, définis.

Mais Johns a fait aussi de l'innovation une valeur artistique. A l'apparition de chaque idée correspond une série de tableaux. Par exemple, ces formes abstraites qu'il croit voir à Harlem et qui se retrouvent sur ses tableaux en îlots noirs, rouges et blancs. L'art de Johns alors perd de son expression vitale, devient système décoratif. Et la série de *Hachures* obliques, qui semblent proliférer spontanément, répondent à une progression contrôlée. L'« artiste artiste » apparaît avec une fraîcheur de très beau picturaliste adonné au plaisir de peindre, comme autrefois Matisse.

Ces *Hachures*, Johns les avait « trouvées » sur l'autoroute de Long-Island, où il avait croisé une automobile décorée. Une rencontre, une idée, le stimulent. Assez pour qu'il se mette à réinventer tableaux ou sculptures.

- Otto HAHN, « Jasper Johns : "Je ne suis que du toc" », *L'Express*, 17 – 24 avril 1978, p. 45 ; 47.

Jasper Johns fut le génie précoce de la peinture américaine. A coups de millions, les musées se disputent maintenant les chefs d'œuvre qu'il exécuta à l'âge de 25 ans. Il est le contemporain dont les tableaux atteignent la plus haute cote. Cet artiste de 48 ans n'est pourtant pas un génie de la publicité, comme Picasso ou Robert Rauschenberg. A Londres, invité par la B.b.c., il refuse même de paraître à la télévision : « Je n'ai pas de point de vue privilégié sur mon travail », déclare-t-il avec la lenteur propre aux natifs de la Caroline du Sud.

Il produit très peu. Certaines années, deux toiles. Mais son influence s'étend à toute l'avant-garde : Minimal Art, Art conceptuel, Nouvelle Abstraction... Il est devenu le porte-drapeau des nouvelles générations.

Une exposition au Centre Georges-Pompidou, rassemblant une soixantaine de tableaux, une centaine de dessins, sculptures et lithographies, tente d'éclairer les raisons de ce succès. Jasper Johns, pour sa part, envisage cette manifestation avec quelque réserve. « Je crois que les Français n'apprécieront pas mon œuvre », dit-il. C'est en partie vrai : le grand public ignore jusqu'à son nom. A Paris, par trois fois, de 1959 à 1962, il tenta de se faire apprécier. Sans succès. Evincé par le brio, le talent et l'immense facilité de son ami Robert Rauschenberg (qui expose actuellement à la Galerie Ileana Sonnabend), il dut se contenter d'un modeste second rôle.

A l'époque, les artistes voulaient secouer le joug de la peinture abstraite. Rauschenberg montrait qu'on pouvait coller n'importe quoi dans un tableau : une chèvre empaillée, un pneu ou une bouteille de Coca-Cola. Face à ce vent de libération, Jasper Johns semblait trop contrôlé.

De plus, il eut l'audace de montrer un de ses chefs-d'œuvre : le drapeau américain. Chez les contestataires, la réprobation fut unanime : honte sur celui qui osait glorifier la bannière de l'impérialisme !

C'était ne rien comprendre à l'humour énigmatique et très sophistiqué de Jasper Johns. A travers son œuvre, il n'affirme jamais. Au contraire, il interroge, sans se réserver de « point de vue privilégié ».

« J'ai horreur du pittoresque »

Il part d'une image plate : drapeau, cible, chiffres. Dans ce graphisme neutre, il n'y a rien à comprendre, et aucun détail n'accroche le regard. « J'ai horreur du pittoresque », dit-il. Johns questionne ainsi le concept même de peinture : à quel moment la bannière étoilée cesse-t-elle d'être un objet pour devenir tableau ? Il rejoint un constat que Goethe avait déjà fait avant lui : « Si vous peignez un chien qui ressemble à un chien, vous aurez deux chiens, mais pas une œuvre d'art. »

Constat désabusé : la vérité de l'art réside dans la trahison, la chute, la dégradation. Jasper Johns, avec des matières superbes, une touche riche, tourne autour de ce problème. Un blanc immaculé n'est bon qu'à repeindre une chambre d'hôpital. Mais si sa pureté est dégradée, macule, salie, soudain elle se met à vibrer. Qu'est-ce donc que cet art qui, pour vivre, doit souiller ?

A la fois ironique et désespéré, Jasper Johns joue avec les notions contradictoires de l'acte de peindre. Il réalise un tableau en accrochant deux lettres sur une toile : « No ». Ce non, en anglais, renvoie au nô du théâtre japonais. On cherche le sens ? Pour acheter son œuvre, il prend une sculpture de Marcel Duchamp, « La Feuille de vigne femelle », empreinte négative d'un sexe féminin, chauffe le bronze, et le pose sur sa toile, afin que l'objet y inscrive sa propre forme. Le négatif qu'un négatif ne devient pas positif. Théâtre mental ! Une autre fois, il frotte de fusain une feuille de papier. Puis, le visage enduit d'huile, il se roule sur le support. S'agit-il de trace, d'ombre ? Est-ce plus juste qu'une photo ou un moule ? Il y a des milliers de façon de reproduire une chose, mais aucune n'est définitive : toutes trahissent, passent à côté. « La peinture est une névrose, dit-il. On la fait, on n'est pas satisfait. On en refait. Il n'y a pas de raison. Cela ne change rien, on n'est pas plus avancé pour cela. »

Chaque œuvre réunit une multitude de paradoxes et de réflexions. « J'aime particulièrement les aquarelles de Cézanne, confie-t-il. Il y a une terrible angoisse dans chaque touche, comme si l'artiste se demandait où poser son pinceau... » Mais la place n'est jamais la bonne. Il y a une glissade, une chute. Et tout l'intérêt vient de l'échec, de l'impossibilité d'atteindre une vérité.

Jasper Johns lit les écrits de Léonard de Vinci, de Marcel Duchamp, les études de Wittgenstein afin d'élaborer une linguistique du langage pictural. Dans la vie, il joue l'aristocrate des Etats du Sud, mais, lorsqu'on lui demande s'il a vraiment du sang bleu, il répond : « Non, je ne suis que du toc. »

- Raoul-Jean MOULIN, « La persistance des motifs communs », *L'Humanité*, 2 mai 1978, n.p. :

Organisée par le Whitney Museum de New York, une importante rétrospective de l'œuvre de Jasper Johns est présentée à Beaubourg par le Musée National d'art moderne. Si la forte personnalité de cet artiste américain n'est guère contestable ni son rayonnement international, aucune exposition de son travail n'avait lieu à Paris depuis celles de 1959 et 1961 chez Jean Larcade, puis de 1962 chez Sonnabend.

Né en 1930 à Augusta, Georgie, étudiant à l'université de Columbia, Caroline du Sud, Jasper Johns arriva à New York en 1952. En 1954, à 24 ans, après avoir détruit ses toiles antérieures, il entreprend plusieurs séries de recherches qui vont déterminer les bases de sa problématique.

A partir de 1955 apparaissent les motifs du drapeau américain et de la cible, puis ceux des chiffres et des lettres. Pris pour structure exclusive de représentation, ces motifs furent choisis pour leur caractère objectif de lisibilité et de communication plastiques. Le fait de les peindre, de les approprier systématiquement à la surface de la toile, *banalise* leur image et les décharge de toute connotation didactique ou symbolique. En retour, ils engagent la peinture dans un mode d'organisation sérielle, par l'alternance des bandes horizontales du drapeau ou des cercles concentriques de la cible, par la répétition des signes arithmétiques ou alphabétiques sur un même tableau ou d'un tableau à l'autre.

Mais ce qui tranche d'emblée dans l'ordinaire de cette thématique, c'est la qualité singulière de la matière travaillée, sa texture de palimpseste, agglomérant aux graves

tonalités de la peinture à la cire des collages de papier journal où sont frappés, entre autres, chiffres et lettres empruntés aux pochoirs pour marquer les caisses.

Parallèlement à ces âpres chromatismes se produisent quelques-unes des premières résurgences de la monochromie depuis Malevitch. Constaté dès 1951 dans la *White Painting* de Ranschenberg, le phénomène agit chez Johns, dans le *White Flag* et la *Green Target* de 1955, par recouvrement et neutralisation du motif initial, sans jamais viser au monochrome total, absolu, auquel aboutit Yves Klein à la même époque. Pour Johns, au contraire, les *Gray Alphabets* de 1956 et les *White Numbers* de 1958 procèdent d'une modulation de toute l'étendue de la toile par l'empreinte répétitive de la couleur.

Cette conscience aigüe de la matérialité du champ de la peinture, de sa réalité d'objet, se révèle non seulement dans l'accentuation volontaire de la trace ou des empâtements écrasés de la brosse, mais aussi dans le collage de citations prises directement sur nature, comme les inclusions de fragments de montages corporels qui surmontent la grande *Target with Plaster Casts* de 1955. Ces montages, d'ailleurs, en annoncent d'autres, ceux des années 1958 – 1961, à partir des d'objets usuels, ampoules et torches électriques, généralement en plâtre métallisé. Peut-être sont-ils moins des sculptures que des objets de contre-peinture saisis en état de détournement du réel, tels ces *Painted Bronzes* de 1960, qui sont deux boîtes de bière et une boîte de pinceaux moulées en bronze et fidèlement repeintes, des manières de répliques qui tiennent lieu d'original. Cette expérience de l'objet s'inscrit dans le prolongement du ready-made de Marcel Duchamp, que Johns rencontre en 1959.

L'influence de Duchamp se déchiffre dans les tableaux composites d'après 1959, sinon dans le déchaînement de leur langage formel, du moins dans le fonctionnement de leurs diverses constituantes brutalement mises en question. Substituant provisoirement à l'huile à l'encaustique, la couleur devient plus vive, plus franche sous la dictée impulsive du geste. Des inscriptions au pochoir la recouvrent introduisant l'ambiguïté dans la localisation, un brouillage des repères et des sens, que l'intrusion arbitraire d'objets réels portera à son comble, de même que de fulgurantes impressions de la couleur urbaine de New York.

Non moins imprévisible que la couleur, l'objet lui aussi tient du geste, d'une pratique proche du *happening*, qui provoque la contradiction dans le travail de peindre par la manipulation violente de ses données visuelles et mentales. Théâtre d'opération du geste, le format du tableau s'agrandit et se démultiplie sur plusieurs panneaux, jouant parfois sur la rupture ou la désarticulation du châssis, pour aiguïser l'interférence des structures de perception

et de questionnement du réel, qui culmineront dans les années 1964-1966. Comme l'écrit Pierre Restany dans le catalogue, ces peintures d'assemblage ouvrent, dès la fin des années cinquante, « ce mouvement de transition capital entre l'expressionnisme abstrait » – l'*action painting* de Pollock – « et le pop'art et que l'on appellera à juste titre le néo-dada américain ».

Conjointement à cette radicalisation de la peinture, Johns se consacre depuis 1960 à une activité de graveur, principalement de lithographe, par laquelle il est parvenu à une transcription sensible et dense de son dessin, de son crayonnage intensif, dont la texture graphique semble déduite de la texture picturale. A cette discipline, qui a permis à Johns de se situer parmi les meilleurs lithographes contemporains, il faut ajouter sa collaboration à partir de 1967 à la Merce Cunningham Dance Company où, succédant à Rauschenberg, il travaillera avec John Cage – ce qui éclaire d'autres motivations du peintre.

Au premier abord, la période actuelle des années soixante-dix ne manquera pas de surprendre. Amorcée en 1967, une sorte de dallage de la couleur se poursuit encore sur certains panneaux, ou alterne, depuis 1972, avec d'autres panneaux entièrement recouverts de hachures entrecroisées. Celles-ci prendront d'ailleurs l'avantage pour investir toute l'étendue du tableau de leurs stries rouges, blanches, jaunes, vertes, bleues ou noires. Traces du pinceau ou traces du doigt, elles se regroupent par séries répétitives de même couleur et de même orientation, qui se disposent en chevrons, s'exerçant sur la surface entière de la toile, selon une symétrie aléatoire et indépendamment des limites de son cadrage.

Par l'éclatement multiplié de l'écriture, Jasper Johns produit une vibration chromatique non focalisée, dont l'extension systématiquement généralisée et totalisatrice réaffirme la matérialité du champ d'investigation de la peinture, sa capacité à approprier la perception rétinienne à d'autres desseins. Ainsi le motif des hachures visualise la trame rythmique qui fonde l'ordre des drapeaux et des cibles, des suites arithmétiques et alphabétiques, dans la continuité de la recherche de Johns.

- Jean TASSET, « Jasper Johns l'exorciste », *Le Figaro*, n°10943, 16 mai 1978, p. 30 :

Un maître du lieu commun : Jasper Johns. Le Centre Pompidou présente 165 peintures, dessins, gravures, sculptures de cet artiste américain qui (après Albert Magnelli, offrant au public médusé de 1914 « une nature morte » composée d'objets bien réels : une cuvette de grès, un litre

vide etc., et les « ready-made » de Marcel Duchamp) fait entrer au Panthéon des beaux-arts la banalité la plus brute, la plus dérisoire.

Bien sûr, Jasper Johns ne remet pas au jour des audaces vieilles de trente à quarante ans. Mais, il a tourné délibérément le dos aux recettes stéréotypées : l'art du subtil et de l'ambigu est bousculé, brisé, humilié.

Il annonce franchement la couleur, ou plutôt il l'associe à l'objet industriel : celui de tous les jours, qu'on oublie vite après usage.

L'arsenal de son art se déniche dans les débarras, les greniers, les caves ou les boîtes à ordures. Dérisoire. Tasses, cuillères, balais, cintres, boîtes de bière, conserves, drapeaux américains, cartes des Etats-Unis mêlés aux lettres de l'alphabet, épousant la couleur qui s'étale sur la toile composent le tableau. Le superflu déplace le nécessaire. Chaque image agit à vif de notre quotidien, le plus concret, le plus réel et s'impose, brutale, immédiate, évidente.

Contrairement à Magritte qui se préoccupe d'abord des rapports de l'image d'un objet avec sa dénomination, la démarche de Jasper Johns, loin d'être une fantaisie, n'émane-t-elle pas du désespoir de notre époque ?

Que fait d'autre cet artiste né aux U.S.A., en 1930, sinon de mettre en évidence sous nos yeux le miroir dérisoire et absurde où, sans complaisance, nous ne verrons plus qu'indigence et uniformité sociale ? Johns et beaucoup de ses contemporains se méfient comme la peste de cette civilisation de consommation.

L'utilisation de l'objet et le désir impérieux de l'acquérir provoquent d'innombrables conséquences, matérielles et psychologiques. Ils transforment notre quotidien, ils bouleversent les rapports. Que notre civilisation change et le régime des images devra se renouveler ! En attendant, l'œuvre de Jasper Johns est une bonne recette d'exorcisme.

- Anne TRONCHE, « JASPER JOHNS », *Opus International*, n°68, été 1978, p. 62 :

Il y a vingt ans, lors de la première exposition personnelle de Jasper Johns où figurait sa série de toiles sur le thème du drapeau, la brutalité visuelle de l'image et l'insolence du sujet, contraignaient nécessairement le spectateur à s'interroger sur sa propre attitude vis_à_vis des surfaces peintes et à réagir à une situation qui n'était pas seulement esthétique mais qui engageait la phénoménologie de l'acte créateur dans un sens habituel. Depuis lors, notre regard a été maintes fois intrigué, nos pensées maintes fois provoquées par des œuvres qui, porteuses de

décisions et paroles intempestives, nous ont obligé à reconsidérer les définitions les mieux ancrées sur l'art et la réalité en y apportant quelques démentis catégoriques. Aujourd'hui, alors que l'éclatement et le foisonnement des langages ont fait perdre à notre vision ses dernières innocences, on pouvait se demander si la sensibilité critique en perpétuelle évolution de Jasper Johns nous serait rendue intacte et en conséquence, quel serait l'impact de sa rétrospective. Apparemment, la sereine subversion instituée dans son œuvre, les paradoxes savoureux de sa pensée plastique ainsi que la singularité polymorphe de son style nourri d'expressionnisme abstrait, d'abstraction froide comme d'attitudes dadaïstes n'ont pas besoin pour forcer notre attention des béquilles de quelques dates. Sans doute parce qu'il s'affirme dans toute l'œuvre un principe de contradiction qui la conduit jusqu'au vertige où s'effectue la fracture du banal et le saut vers la métamorphose. Jouant l'inconnu sur chaque composition, Jasper Johns donne fréquemment l'impression d'avoir pratiqué la peinture pour trouver des raisons de croire à son utilité. D'où un ensemble de stratégies inventives pour retourner l'organisation d'un système pictural et en utiliser les éléments qui le composent (formes, couleurs, signes, objets) comme autant de principes de destruction agissant les uns sur les autres. Habile à jongler avec les différents codes de représentation, depuis le ready-made jusqu'à l'abstraction froide, à décomposer un état de l'expression picturale par un autre, il fait de leurs ruines et de leurs fragments un langage dépourvu de la distance qui permet de désigner. En combinant ses cibles d'un géométrisme froid avec des moulages de fragments corporels, en plaçant sur des surfaces nourries d'expressionnisme gestuel des fourchettes ou des boîtes de conserves, en peignant au pochoir des noms de couleurs de manière à ce que le mot rouge s'inscrive en bleu sur la toile, ou bien en dessinant un énorme chiffre sur une composition informelle, il construit toute une épaisseur de sens, de réflexions plastiques et de concepts spatiaux qui effectuent eux-mêmes une translation matérielle vers l'espace de la pensée inquiète : l'espace de l'entre-deux. C'est cette recherche du territoire interstitiel qui lui confère une curieuse place au sein du Pop Art. Bien qu'il en ait marqué la première étape, notamment avec ses bronzes peints en 1960, son ironie plastique est plus subtile, moins démonstrative que celle de Rauschenberg, et son ambiguïté dialectique le rend étranger à cet art du constat que saura parfaitement radicaliser Warhol. Après tout, Jasper Johns est peut-être le moins orthodoxe des pop artistes américains.

INDEX

SOMMAIRE.....	5
---------------	---

Expositions.....	7
-------------------------	----------

1. Liste non-exhaustive des expositions majeures d'artistes américains en France entre 1936 et 1988.....7
2. Liste du corpus complet des expositions sélectionnées 10

Scénographie.....	14
--------------------------	-----------

1. « Jasper Johns », 15 novembre – décembre 1962, Galerie Sonnabend..... 14
2. « RAUSCHENBERG », 1er – 16 février et 20 février – 9 mars 1963, Galerie Sonnabend 15
 - A. Première exposition : œuvres 1954 - 1961 15
 - B. Seconde exposition : œuvres 1962 - 1963..... 16
3. « Jim Dine », 14 mars – avril 1963, Galerie Sonnabend 17
4. « Pop Art Américain », 9 – 22 mai 1963, Galerie Sonnabend..... 18
5. « Lichtenstein », 5 – 30 juin 1963, Galerie Sonnabend 19
6. « Warhol », janvier – février 1964, Galerie Sonnabend 20
7. « Claes Oldenburg », octobre 1964, Galerie Sonnabend 21
8. « Electric Art », 6 mai – juin 1966, Galerie Sonnabend 22
9. « Tom Wesselmann », novembre – décembre 1966, Galerie Sonnabend 23

Tableaux exposés	25
1. « Jasper Johns », 16 janvier – mars 1959, Galerie Rive Droite	25
2. « Rauschenberg », 27 avril – mai 1961, Galerie Daniel Cordier	25
3. « Jasper Johns », 13 juin – 12 juillet 1961, Galerie Rive Droite	27
4. « Jasper Johns », 15 novembre – décembre 1962, Galerie Sonnabend	28
5. « RAUSCHENBERG », 1er – 16 février et 20 février – 9 mars 1963, Galerie Sonnabend	30
A. Première exposition : œuvres 1954 - 1961	30
B. Seconde exposition : œuvres 1962 - 1963.....	32
6. « Jim Dine », 14 mars – avril 1963, Galerie Sonnabend	33
7. « Pop Art Américain », 9 – 22 mai 1963, Galerie Sonnabend.....	34
8. « Lichtenstein », 5 – 30 juin 1963, Galerie Sonnabend	35
9. « Warhol », janvier – février 1964, Galerie Sonnabend	37
10. « ROSENQUIST », 2 – fin juin 1964, Galerie Rive Droite	39
11. « Claes Oldenburg », 21 octobre – novembre 1964, Galerie Sonnabend	40
12. « Electric Art », 6 mai – juin 1966, Galerie Sonnabend	41
13. « Tom Wesselmann », 4 novembre – 4 décembre 1966, Galerie Sonnabend	42
 Presse	 45
1. « Jasper Johns », 16 janvier – mars 1959, Galerie Rive Droite	45
2. « Rauschenberg », 27 avril – mai 1961, Galerie Daniel Cordier	45
3. « Jasper Johns », 15 novembre – décembre 1962, Galerie Sonnabend	47
4. « RAUSCHENBERG », 1er – 16 février et 20 février – 9 mars 1963, Galerie Sonnabend	48
5. « Jim Dine », 14 mars – avril 1963, Galerie Sonnabend	50

6.	« Pop Art Américain », 9 – 22 mai 1963, Galerie Sonnabend.....	51
7.	« Lichtenstein », 5 – 30 juin 1963, Galerie Sonnabend	52
8.	« Warhol », janvier – février 1964, Galerie Sonnabend	53
9.	« ROSENQUIST », 2 - fin juin 1964, Galerie Sonnabend	55
10.	« Claes Oldenburg », 21 octobre – novembre 1964, Galerie Sonnabend	57
11.	« Andy Warhol », mai 1965, Galerie Sonnabend	61
12.	« Roy Lichtenstein », 1er – 30 juin 1965, Galerie Sonnabend	62
13.	« Electric Art », 6 mai – juin 1966, Galerie Sonnabend	64
14.	« Tom Wesselmann », 4 novembre – 4 décembre 1966, Galerie Sonnabend	66
15.	« James Rosenquist », 25 avril – mai 1968, Galerie Sonnabend	70
16.	« Rauschenberg : 25 dessins 1968 », 3 octobre – mi novembre 1968, Galerie Sonnabend & « Robert Rauschenberg : œuvres de 1949 à 1968 », 10 octobre – 10 novembre 1968, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.....	74
17.	« Andy Warhol », décembre 1970 – janvier 1971, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris & Galerie Sonnabend	83
18.	« Roy Lichtenstein », janvier – février 1975, CNAC & Galerie Sonnabend.....	88
19.	« Jasper Johns », 19 avril – 4 juin 1978, Musée National d'Art Moderne	94

